موسوعة الأدب والنقد







تأليف مجموعة من الكتاب




المشروع القومي للترجمة

84

الجزء الأول

# الأدب والنقد والتاريخ الأدبي

تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد شيحة

المشروع القومى للترجمة

# موسوعة الأدب والنقد

تأليف: مجموعة من الكتاب

***الجــزء الأول***

الأدب والنقد والتاريخ الأدبى

*تقديم وترجمة وتعليق*

**د. عبد الحميد شيحة**




1999

العنوان الأصلى للكتاب:

*ENCYCLOPEDIA OF LITERATURE AND CRITICISM*

**Edited by:**

**Martin Coyle**

**Peter Garside**

**Malcolm Kelsall**

**John Peck**

**Routledge, London, 1990 :الناشــر**

# إهـــــداء

إلى "الخائن" الذى غامر بنفسه ليسرق النار من أجل قومه.............
إلى المترجم أياً كانت هويته........!

ع.ش

# مقدمة الترجمة

لاخلاف على أن التأليف الموسوعىّ encyelopadic قد صار سمة العصر، وأننا نشهد فى العقود الأخيرة من القرن العشرين سيلاً من الكتب والمصنفات الموسوعية التى تعنى بمجال معرفى معين كالنظرية الأدبية Literary Theory، أو نظرية الأدب Theory of Literature كما تعرف فى بعض الأحيان. وتضم هذه المصنفات مقالات مطوّلة وضعها باحثون ونقاد معروفون بإنجازاتهم المتميزة فى هذا المجال المعرفى، ويتناولون فيها مداخل النظرية بخلفياتها التاريخية، وأطروحاتها الفكرية، وتجلياتها النقدية، وآثارها الأدبية والفنية على مر العصور. ومن ثم أخذت دور النشر الكبرى فى الغرب والشرق على السواء، تعنى بإصدار مجلدات ضخمة تحمل عنوان "الموسوعة Encyclopedia"، وإن خرجت عن الإطار المألوف، من حيث كونها ليست كشافاً موضوعياً، أو دليلاً مرتباً على حروف المعجم للظواهر الثقافية والمؤلفين والنصوص، وما إلى ذلك من المواد العلمية أو الثقافية التى تعنى بها الموسوعات التقليدية.

وإن المنهج الغالب على هذا الشكل الجديد من الموسوعات لا يكتفى بعرض القضايا والاتجاهات فى فرع معين - عرضاً موضوعياً كما طرحها روادها فحسب، بل يتعرض كذلك للمآخذ التى سجلها خصومها عليها، ويضع القارئ فى ملتقى الآراء المتعارضة، ولا يصادر حقه فى الاختلاف مع هذا الرأى أو ذاك. إنه باختصار منهج لا يسلّم بالطرح الواحد للقضية المثارة، بل ربما يفتح آفاقاً من التساؤلات أكثر مما يلجأ إلى الحلول الجاهزة أو الإجابات الوسطية المريحة. وما دمنا قد حصرنا اهتمامنا الآن فى موسوعات الأدب والنقد، فإننا نبادر إلى القول بأن الموسوعة الحالية هى إحدى ثمرات العقد

الأخير من القرن العشرين. أى أنها صدرت فى وقت نضجت فيـــه النظريـــة الأدبية واستوت على سوقها، وتشعبت اتجاهات ومدارس وتيارات، ونصوصـــاً يضرب القارئ – طالباً أو ناقداً – فى مجاهلها العميقة على غير هدى حيناً، أو يعرض عنها جملة لصعوبة أفكارها وتعقد مصطلحاتها واستغلاق خطابها أحياناً أخرى.

لكنّ ثمة مصنفات من نوع آخر تجمع نصوصاً ودراسات رائدة وضعها منظّرون بارزون فى فرع ما من فروع النظرية الأدبيـــة كـــالنقد الجديـــد، أو البنيوية، أو التفكيك، أو التحليل النصى، أو نظرية التلقى، أو النقـــد النســـائى.. إلخ، أو تجمع كل فروعها من لدن أرسطو وحتى رونالد بارت وهارولد بلـــوم. ويشرف على تحرير مثل هذه المصنفات دارس أو أكثر دون أن يتدخل فيـــها بتعليق أو تفسير أو اختلاف، بل حسبه أن يضع لها مقدمة تشرح منهجه وفلسفة اختياره؛ وهى المصنفات التى تعرف بكتب النصوص النقدية Readers وقـــد شهدت ساحة النقد الأدبى من هذه الكتب عدداً يفوق الحصر فى كل من أوروبـــا وأمريكا، واشتركت أحياناً فى إيراد النصوص النقدية ذاتـــها، وتمـــيزت علــــى غيرها فى تبويب فروع النظرية الأدبية وتصنيفها. وفى أحيان أخرى تجتمــــع دراسات معنيّة بفرع واحد منها، وليكن نظرية التلقى مثلاً، فى كتاب على هـــذا النحو، يقدم له محرره بمقدمة ضافية تشرح فلسفة اختياره، وتعرّف بالدراســـات النقدية المختارة وبأصحابها تعريفاً يضعها فى سياقها الزمنى ويبرز مكانتها بين غيرها من الدراسات المناظرة سلباً أو إيجاباً، إضافة أو تعديلاً، تأثراً أو تأثيراً.

وأنا أكتب الآن وأمامى مجموعة لا بأس بها من كتب النصوص النقدية التى تكررت فيها الدراسات التنظيرية تكراراً قد يغنى المرء عن العـــودة إلـــى أصولها الأولى المنشورة بلغاتها الأصلية فى كتب أو دوريات. وآخر ما تحـــت

يدى من هذه المصنفات مجموع ضخم يقع فيما يزيد على الألف والمائه صفحة من القطع الكبير وهو بعنوان: **النظرية الأدبية: مختارات** *Literary Theory: An Anthology*، أشرف على تحريره جولى ريفكن Julie Rivkin وما يكل رايان Michael Ryan، وصدر عن دار نشر بلاكويل Blackwell، سنة 1998. ويضم هذا المجموع بين دفتيه عشرة فصول تتناول المداخل النقدية الشكلانية، والبنيوية، وعلم اللغة، والتحليل النفسى، والنقد الماركسى، وما بعد البنيوية والتفكيك، وما بعد الحداثية فى فصل خامس، والنقد النسائى، ودراسة نقدية لأدب المخازى (الشذوذ الجنسى النوعى)، والنزعات التاريخية، وفصل تاسع عن أدب الأقليات، وما بعد الكولونيالية، ودراسات دولية أخرى، ثم فصل أخير عن الدراسات الثقافية.

وبين النوعين السابقين (الموسوعات وكتب النصوص النقدية)، مازالت المؤلفات النقدية تتوالى فى شكل كتب مستقلة تبحث فى الظواهر والمداخل والاتجاهات والفلسفات التى تكوّن ما يعرف بالنظرية الأدبية الحديثة، فضلاً عن البحوث والدراسات النقدية الهامة التى تؤسس لرؤية جديدة، أو تعارض أو تحاور رؤية سابقة أو معاصرة. وتلعب الدوريات المختصة الكبرى والبحوث المقدمة فى المؤتمرات العالمية حول النقد الأدبى والأدب المقارن دوراً كبيراً فى فتح آفاق واسعة لاحتضان النصوص النقدية وترويج أفكارها بين المعنيين بتاريخ النظرية الأدبية الحديثة. ولا مفر من الإقرار بأن قطاعاً عريضاً من النشاط النقدى يدور ويتفاعل ويخرج من العواصم الغربية فى أوروبا وأمريكا الشمالية، وأن الأوساط الثقافية فى عواصم الشرق – والشرق العربى على الأخص– مازالت تقف موقف المتلقى والمستفيد من نتاجات هذا النشاط النقدى المحموم.

ونتيجة لهذا السيل المتنوع من المنشورات النقدية المتميزة، يقف المترجم العربى حائراً متردداً، وكأنه لا تكفيه حيرة الاختيار، يتساءل عن أولوية أىّ منها فى إفادة القارئ الحريص على المتابعة؛ ويعتريه – أى المترجم – قلق أشد لأنه لا يملك من الأدوات ما يعينه على اكتشاف إن كان سبقه غيره إلى ترجمة ما وقع عليه الاختيار. فإذا ما استقر رأيه وشرع فى العمل فقد يكتشف – فى منتصف الطريق أو آخره – أن ما ينقل أو بعضاً منه قد سبق آخرون إلى ترجمته، وأن جهده قد يظل رهين المقارنة، ويستبد به هاجس البدء فى عمل آخر وارتياد أفق مجهول وأرض بكر. وفى غمرة القلق والهواجس ينصرم الوقت، ويطول الأمد على ما شرع فى ترجمته، فتأسن مياهه العذبة الجارية، وتبلى أفكاره القشيبة، ويفقد العمل كثيراً من رونقه وبهائه؛ والأخطر أن تفتر حماسة المترجم ويسقط كرة أخرى نهباً للهاجس القديم!

ولكن من النوع الموسوعى الأول مؤلفات وأعمال لا يتقادم بها العهد، تظل زاهية المضمون، طريفة الأفكار؛ لأنها اتخذت منحى جديداً فى العرض، والتزمت منهجاً غير تقليدى رؤية وغاية، وإن اقتصرت على مسيرة أدب واحد، فلا يتردد المترجم الواعى فى العكوف عليها عمره. ومن هذه المؤلفات الكتاب الموسوعى الحالى الذى نقدم منه الجزء الأول إلى القارئ العربى بعد جهد بذلناه فى ترجمته وفض مغاليق إشاراته المكثفة، وأسلوب "التلغرافى". ويعنى الكتاب فى المقام الأول بالأدب الانجليزى، ويتناول مادار حوله من جدل نظرى وحوار نقدى ما يزالان مشتعلين حتى الآن؛ وتلك حقيقة يعلنها محررو الموسوعة فى تصديرهم لهذا العمل الضخم؛ ولكن المنهج الذى التزمت به الموسوعة خرج بها من الإطار التقليدى المعهود فى المعاجم و دوائر المعارف،

وذلك حتى لا تكون مرشداً وصفياً، أو كشافاً موضوعياً للمؤلفين والنصوص، أو مرجعاً للأعمال الأدبية والنقدية.

فماذا عن منهج الموسوعة؟

إن المنهج يقوم على بلورة رؤية للأدب الانجليزى - بأجناسه الثلاثة: الشعر، المسرح، الرواية - فى السياق التاريخى، والتنظير النقدى، ثم علاقاته المتشابكة مع النسيج الثقافى للمجتمع متمثلاً فى تاريخ الأفكار والفنون المسموعة والمرئية الأخرى، تتوزعها أقسام الكتاب العشرة التى لا يعنينا منها بصورة مباشرة سوى سبعة أقسام. والمؤمل أن يصدر الكتاب فى أجزاء تغطى تلك الأقسام بشكل متوازن سواء من ناحية المضمون أو من ناحية الحجم.

ويحتوى القسم الأول من الموسوعة [وهو الجزء الأول فى الترجمة العربية الحالية] مقالات تمهيدية تضع الأساس أو الإطار العام للجدل والحوار. وهى مقالات على درجة كبيرة من الأهمية؛ لأنها تتطرق إلى القضايا الخاصة بالأدب والنقد على مر عصور التاريخ الأدبى الانجليزى، ومناهج البحث التى أثرت تأثيراً بالغاً على الدراسات الانجليزية، وغيرت المداخل النقدية للأدب. وقد أتى هذا الجزء فى قسمين لا يتساويان من حيث عدد الفصول، إذ جاء القسم الأول بعنوان **الأدب والنقد** Literature and Criticism يتوزعان العنوان على سواء. وإذا كان الفصل الخاص بالأدب مقدمة عامة عن تعريفات الأدب فى سياق تاريخ الأدب الانجليزى، والنظرية الأدبية الحديثة، فإن الفصل الثانى الذى يتناول النقد هو عرض موسوعى مركّز لتاريخ الفكر النقدى منذ طرح سبينوزا رؤيته فى تأويل الكتاب المقدس وحتى اختلفت آراء النقاد حول

حقيقة النص الدينى المقدس، والنص الروائى المتخيَّل فى رواية **الآيات الشيطانية** *The Satanic Verses* لسلمان رشدى.

وجاء الباب الثانى على ستة فصول بعنوان **الأدب والتاريخ** Literature and History ، ويغطى العصور التاريخية للأدب الانجليزى: العصور الوسطى، عصر النهضة، العصر الأوغسطى أو الأوغسطية، الرومانسية، الحداثية، ما بعد الحدثية. وإن هذه الفصول لتسلط الضوء على دراسة الأدب فى علاقته بحركة التاريخ، وتحديد العصور الأدبية تحديداً أحداثته وأثرت فيه النظرية الأدبية المحكومة هى الأخرى بتحديات اللحظة الزمنية وما يجرى فيها من تشابك وتقاطع، والتقاء واختلاف، بين العلوم والمعارف الأخرى كالاجتماع وعلم النفس والأنثروبولوجيا، وعلم اللغة، ووسائل الإعلام والاتصال، ومؤسسات التعليم، وحتى مسائل الاقتصاد والتسويق التى تتحكم فى حركة النشر.

والمقالات التى تغطى هذه الموضوعات – كما هو الشأن فى بقية دراسات الموسوعة – كتبها أساتذة ونقاد من أهل الاختصاص بلغ عددهم تسعين باحثاً أكاديمياً وناقداً ينتمون إلى جامعات عديدة فى بريطانيا وأمريكا وكندا واستراليا ونيوزيلندة وهونج كونج وغيرها. وأهم ما تتميز به الدراسات كلها تقريباً المنهج النقدى الذى التزمته فى عرض جوانب القضية المطروحة بموضوعية، وإثارة التساؤلات حولها دون التمسك بالتفاصيل الكثيرة حتى لا تخرج الدراسات عن غاياتها الأساسية. ومن هنا جاءت المقالات مكثفة لاسلوب، وجيزة العرض إلى أبعد الحدود، تكتفى باللمحة و الإشارة، أو إيراد المصطلح، أو العمل الأدبى، أو مادون ذلك، اعتماداً على معارف قرائها فى لغاتها الأصلية؛ وحل الدور على المترجم لكى يضئ جوانب العمل بترجمة

واضحة لا تعنى بالناحية الأسلوبية فحسب، بل تجتهد فى إضافة تعليقات وحواشٍ تضئ جوانب النص، وتوضح الغامض فيه، وتبسط القول فيما أجمله. بل اضطررنا فى أحيان قليلة أن نتدخل بالرد على بعض الآراء فى مواضعها، كما سيجد القارئ – على سبيل المثال – فى الرد على كلام المؤلف عن رواية **الآيات الشيطانية**. وحرصنا أشد الحرص على تعريف المصطلحات الأدبية والنقدية الواردة فى متن النص، خاصة عندما كان ذلك ضرورياً لتجلية الموضوع وتيسير فهمه من أجل القارئ العربى. وقد رجعنا فى التعليقات وتعريف المصطلحات إلى طائفة كبيرة من المعاجم والقواميس العربية والانجليزية، ودوائر المعارف، وكتب النظرية الأدبية المتاحة مترجمة أو فى لغاتها الأصلية ولم نحرص على النص عليها فى مواضع الاستشهاد اختصاراً واحتراماً لتركيز القارئ؛ إلا أن الأمانة تقتضى أن أنوه على الأقل بأهم تلك المصادر والمراجع فى نهاية المقدمة.

وقد أوردنا كل الحواشى والتعليقات فى مواضعها من الدراسة مباشرة، أى فى هوامش الصفحة، حيث اتبعت الموسوعة نظامها المرجعى الخاص فى متن النص وشرحته فى تصدير المحررين عقب هذه المقدمة. وكل ما ورد من حواش وتعليقات هو من وضع المترجم ومسؤوليته، ومن ثم اتبع تسلسلاً رقمياً يبدأ مع الفصل وينتهى بنهايته، دون أن نزج بكلمة [المترجم] عقب كل حاشية أو تعليق.

وغنى عن البيان أن الجزء الحالى من **موسوعة الأدب والنقد** هو مقدمة حيوية لما سيتلوها من أجزاء، مقدمة تسلط الضوء على موضوعاتها القادمة، والأجزاء المزمع ترجمتها لفائدتها العامة وهى:

1- قضية الجنس الأدبى: الشعر، المسرح والدراما، والرواية.
2- النقد والاتجاهات النقدية من تأويل الكتاب المقدس إلى النزعة التاريخية الجديدة New Historicism.
3- الأدب فى السياق الثقافى العام وسياق تاريخ الأفكار بشكل خاص، وعلاقته بالفنون المرئية والمسموعة الأخرى كالرسم والسينما والموسيقى.

أما أقسام الموسوعة الأخرى التى تتناول تاريخ النشر وحركة الإنتاج والتلقى سواء فى دور النشر أو المؤسسات الأكاديمية كالمعاهد والجامعات، وكذلك الموضوعات التى تعالج الأدب الانجليزى فى دول الكومونولث وأدب الأقليات الناطقة بالإنجليزية، فهى قضايا شديدة الخصوصية، وقد لا تعنى كثيراً القارئ العربى المستهدف من ترجمة هذه الموسوعة.

بقى أن أنوه بأبرز المصادر والمراجع للتعليقات والحواشى التى أضاءت الترجمة وقربتها إلى ذوق القارئ واستساغته. فمن المراجع العربية (دون مراعاة للترتيب الأبجدى):

1- **معجم مصطلحات الأدب**، تأليف: مجدى وهبة (مكتبة لبنان، 1974)
2- **المصطلحات الأدبية الحديثة**، تأليف: محمد عنانى (الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996).
3- **المعجم الموحد لمصطلحات الموسيقى** (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1992).
4- **الحداثة وما بعد الحداثة**، إعداد وتقديم: بيتربروكر، ترجمة: عبد الوهاب علوب، مراجعة: جابر عصفور (منشورات المجمع الثقافى، أبو ظبى 1995).

5- **رسالة فى اللاهوت والسياسة**؛ تأليف: باروخ سبينوزا، ترجمة: حسن حنفى (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ب.ت).
6- **النظرية الأدبية المعاصرة**، تأليف: رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور (الهيئة العامة لقصور الثقافه بالقاهرة، ب.ت).
7- مجله إبداع، عدد خاص عن الحداثة وما بعدها (القاهرة، نوفمبر 1992).

ومن أبرز المراجع باللغة الانجليزية:


1- Abrams, M.H.: *A Glossary of Literary Terms* (Harcourt Brace College Publishers 1993)
2- Adams, Hazard (editor): *Critical Theory Since Plato,* (Harcourt Brace College Publisher, 1992)
3- Audi, Robert (editor): *The Cambridge Dictionary of Philosophy* (CUP, 1995)
4- Baldick, Chris: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (OUP, 1995).
5- Cohen, Rolph (editor): *The Future Literary Theory* (Routledge, London, 1989)
6- Eagleton, Terry: *Literary Theory,. An Introduction* (Basil Blackwell, Oxford, 1983)
7- Hamilton, Ian (editor): *The Oxford Companion to Twentieth - Century Poetry in English* (OUP, 1994)
8- Harvey, Sir Paul: *The Oxford Companion to English Literature* (fourth edition, OUP 1981).
9- Hawthorn, Jeremy: *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory* (Edwar Arnold, 1992)
10- Payne, Michael & other editors: *A Dictionary of Cultural and Critical Theory* (Blackwell, 1996).
11- Rivkin, Julie & Rayan, Michael (editors): *Literary Theory: An Anthology* (Blackwell, Oxford, 1998).
12- Selden, Raman (editor): *The Cambridge History of Literary Criticism,* Vol. & (CUP, 1995)
13- Sturrok, John (editor): *The Contemporary Guide to World Litevature* (OUP, 1996).

وفى النهاية لا يسعنى إلا أن أتقدم بالشكر إلى الأستاذ الدكتـــور جــابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، الذى لم يتـــوان عــن تذكــيرى بالمهمة فى كل لقاء، وأرجو أن يحفز إصدار هذا الجزء همتى ويستنفر طــاقتى للانتهاء من ترجمة الأجزاء الباقية من الموسوعة. والله المستعان.

**عبد الحميد شيحة**

**المهندسين - ديسمبر 1998**

# تصدير الطبعة الانجليزية

ربما كان من الأفضل أن نبين أهداف موسوعة الأدب والنقد وغاياتها بإعطاء وصف تاريخى موجز لولادة هذا المشروع. لقد كانت المهمة التى عهد الناشر إلينا بها أن نقدم مرجعاً يغطى ميدان النشاط الأدبى والنقدى الذى يوصف عادة فى الوقت الحاضر بأنه الأدب الانجليزى. ومع ذلك، فمنذ المراحل المبكرة لتخطيطنا شعرنا بأن المطلوب منا هو مرشد وصفى - أو كشّاف - للمؤلفين والنصوص أو الأعمال الأدبية والنقدية على الطريقة التقليدية. وتبلورت الفكرة إلى عمل يتعرض لوجود النصوص ذاتها وما دار حولها من حوار نقدى. ثم انتقلنا إلى اقتراح بوضع عمل مرجعى لا يغطى الأدب الانجليزى فحسب، وإنما يتناول ما دار حوله من جدل وحوار، ما يزالان حتى الآن.

ومثل هذا العمل لا يمكن، ولا ينبغى أن يهدف إلى أن يكون دليلاً أو مرشداً موضوعياً. بل على العكس، كان الاتفاق أننا يجب أن نعمد إلى تكليف الدارسين والنقاد من مختلف الاتجاهات على أمل أن تعكس المقالات آراءهم ومشاربهم المختلفة. وعلى حين تحددت مجالات الموضوعات فى خطوطها العريضة، انفسح المجال أمام المؤلفين كى يبحثوا الاختلافات، ويُبدوا وجهات النظر الخاصة. وأولينا اهتماماً لبعض الجوانب الكامنة فى رؤيتنا (فمثلاً تحرص المقالات على تحقيق توازن مناسب لموضوعها بين "الأدب" و "النقد"). وشجعنا الكتّاب على أن يهتموا بالقضايا النقدية والأكاديمية فى ميادين تخصصهم، وأن يشيروا إلى ما يرونه من اتجاهات جديدة.

وفى مرحلة أولية حددنا أقسام الموسوعة وموضوعاتها فى نظام تقريبى، يتيح لمن أسمهوافيها أن يكتبوا وهم على بينة بالسياق الخاص الذى

سوف توضع فيه مقالاتهم. وحين عرضت لنا أفكار جديدة (أو ظهرت فجوات في العمل)، أضيفت عناوين أخرى؛ وأجريت تعديلات موضعية في الترتيب حيثما كان ذلك مناسباً، وذلك لبث الحياة وإبراز التعارض بين المقالات المتجاورة. وتضع المقالات الأولية في (القسم الأول) "الأساس" أو الإطار العام للحوار، وتشي بالقضايا التي تتردد أصداؤها عبر هذا السفر، وهي: ماذا نعني بالأدب في الوقت الحاضر؟ هل مازال هناك دور للنقد؟ كيف نصف العلاقة المعقدة والمتغيرة دوماً بين مصطلحي الأدب والنقد؟. وتعكس الأقسام (من الثاني إلى الخامس) على الأقل في شكلها التنظيمي الخارجي، اتجاهات تقليدية أكثر للنظر في "**الانجليزية**" موضوعاً للدراسة. والمقالات التي يضمها القسم الثاني وضعت في إطار محدد بحسب الأفكار السائدة عن "**العصر**" و "**الحركة**" الأدبية، على الرغم من أن المسلمات المعروفة سلفاً – والتي تتضمن الخطوط الفارقة بين العصور الثقافية – كانت دائماً عرضة للمناقشة والنقد. وفي القسم الثالث، والقسم الرابع، والقسم الخامس، جُمعت الموضوعات تحت عنوان رئيسي يحدده "**الجنس الأدبي**": الشعر، المسرح، الرواية. ومن ناحية أخرى، لم يخضع المؤلفون للتصنيفات التقليدية التي طالما كانت محل نقد وجدال في متن القسم وهوامشه.

وكثير مما جاء في الأقسام الأخيرة غير مألوف في كتب "المرشد الأدبي" فالمقالات التي ضمها القسم السادس بعنوان "**النقد**" تظهر اهتماماً واضحاً بمناهج البحث التي أثرت تأثيراً بالغاً على الدراسات الانجليزية وغيرت المداخل النقدية للأدب. وتخصيصنا قسماً مستقلاً عن "**الإنتاج والتلقي**" هو القسم السابع، صياغة أكاديمية جديدة للظروف المادية والثقافية التي تكتنف عملية الكتابة والقراءة، وهي منطقة من النشاط غيرت كثيراً من مفاهيم التاريخ

الأدبى، ومكانة "الانجليزية" ذاتها على وجه اليقين. ويتناول القسم الثـامن الأدب فى سياق تاريخ الأفكار وعلاقته بالفنون الأخرى من الرسم والموسيقى للسينما. ومازال الحوار هو النهج الذى تسير عليه الموسوعة حتى نصل الى مقال عـن الثقافة الجماهيرية أو ثقافة "البوب Pop"، يخفف من "صرامة" مقال الافتتاح فى هذا القسم.

وشبيه بهذه الروح الناقدة ما نجده فى القسم التاسـع "**وجـهات نظـر** Perspectives"، حيث تمتد الرؤية إلى خارج نطاق تقاليد النقد الانجلـيزى - الأمريكى، لتستعرض الأدب المكتوب باللغة الانجليزية علـى نطـاق عـالمى أرحب.

وسوف يستخدم القراء هذا الكتاب بطـرق عـدة تختلـف بـاختلاف مشاربهم: فبعضهم سوف يتصفحه، وبعضهم سوف يطلب فيه موضوعاً معينـاً. ومن أجل مساعدة القراء الراغبين فى التوسع فى موضوع مـا، طلبنـا إلـى المؤلفين أن يضيفوا إلى مقالاتهم قائمة باثنى عشر كتاباً أو مقالاً بعنوان " **لمزيد من القراءة** Further Reading" ونظام المراجع المتبع خـلال الموسـوعة صورة معدلة من طريقة "هارفارد" لتناسب متطلباتنا. والإشارة إلى المراجع فى ثنايا المقالات تستخدم عادة اسم مؤلف المرجع وتاريخ نشره بين قوسين، مثـلاً: (Kermode, 1970)، ثم تذكر بيانات المراجع كاملة فى ملحق "**مراجع لمزيـد من القراءة**"، فإن لم يكن ففى ملحق "**مراجـع أخـرى وردت فـى الدراسـة** Additional Works Cited" وحين يكون لتاريخ نشر الطبعة الأولى دلالـة ما، فإنه يوضع بين معقوفين هكذا: (Burckhardt, [1860] 1944)؛ ويعنـى هذا أن طبعة بيركهارت المعتمد عليها نشرت سنة 1944، ولكن العنوان نفسه

– أى الطبعة الأولى– ظهر سنة 1960. وأشير إلى رقـــم الصفحـــة والجـزء بالطريقة المألوفة.

إن كثيرين قد أسهموا فى إخراج **موسوعة الأدب والنقد**، وعلى رأسـهم جوناثان برايس Jonathan Price من دار نشر روتلدج Routledge، الـــذى كان أول من فكر فى المشروع؛ فله ولمؤلفينا كل الشكر والتقدير؛ كما نشـــكر أصدقاءنا الذين أخذوا بأيدينا على الطريق، ومن بينهم زميلانا فـــى كـــارديف كاثرين بيلسى Catherine Belsey وســـتيفن كوبلـــى Stephen Copley. وختاماً نعترف بفضل شيلا مورجان Sheila Morgan التى لم تأل جهداً فـــى تقديم المساعدة الإدارية وأعمال السكرتارية.

محررو الموسوعة:

مارتن كويل Martin Coyle

بيتر جارسايد Peter Garside

مالكوم كيلسول Malcolm Kelsall

جون بيك John Peck

جامعة ويلز، كارديف.

# القسم الأول

# مقدمة فى الأدب والنقد

# الفصل الأول

## الأدب LITERATURE

**روجر فَـوْلَر ROGER FOWLER**

### 1- اعتبارات أولية

فى مجال الدراسات الأدبية الذى أكتب عنه وفى إطاره كتـــب عامــة وكثيرة بعناوين مثل:

- ما الأدب؟ *What is literature?*

(Jaen Paul Sarter [1949] 1967).

* نظرية الأدب *Theory of Literature*

(René Wellek and Austin Warren, [1948] 1963) .

* نظرية الأدب *Théorie de la Littérature*

(Tzvetan Todorov, 1965) .

* مقدمة فى النظرية الأدبية *Literary Theory: An Introduction*

(Terry Eagleton, 1983) .

* **النظرية الأدبية الحديثة: مقدمة مقارنة**

*Modern Literary Theory: A Comparative Introduction* (Ann Jefferson and David Robey, 1982) .

وهذه العناوين واضحة ومباشرة صيغت عفو الخاطر، دون تمحيص في السياق العادي لمجال الدراسة. وربما توقفت الكتـــب ذاتــها لتمحيــص تلــك الصياغات نقديا (وبحث إيجيلتون في جانب منه منصرف إلى ذلك)؛ ومع ذلــك فالناس في هذا المجال يعرفون ما ترمي إليه تلك العبارات، ويلمون إلماما بمـــا

يمكن أن يكون من كتب بهذه العناوين على أرفف مكتبة الجامعة. ولكن ما مضامين تلك العبارات المراوغة ؟. والاستفهام البلاغي "ما **الأدب**؟" يعني بداهة أن هناك كياناً اسمه **الأدب**، إلا أنه يتضمن أن تعريفه أو تحديده لا يخلوان من إشكالية؛ وقد أخذ سارتر على عاتقه حل هذه الإشكالية في كتابه نيابة عن القارىء. ويفترض كتابة **نظرية الأدب** أيضاً وجود كيان اسمه **الأدب**، ويبشر بطرح احتمالات نظرية مجردة لهذا الكيان، كما يفعل العلماء في طرح نظريات لموضوعات مجردة تساويها في الصعوبة والأهمية، مثل المغناطيسية والتركيب الضوئي. والعناوين التي تقوم على عبارة "النظرية الأدبية" لا تتطرق بالضرورة إلى وجود **الأدب** ولكنها تدل على حركة تنظير في إطار ما أطلقت عليه بعفوية في جملة الافتتاح "مجال الدراسات الأدبية". فالتنظير في هذا المجال يمكن أن يتضمن أهدافاً عديدة كما سنرى؛ بيد أن الهدف الأساسي هو أن نجيب على سؤال "ما الأدب؟". والخطاب الذي يدور حول هذه القضية في التراث كان يسمى "فن الشعر"، أما الآن فيعرف بـ "نظرية الأدب".

**تعليق : لاحظ في هذه المقالة التي ترمي إلى تحديد فكرة "الأدب السامي المحلق والخلاق"، أو الفكرة "السامية" و"الجمالية" للأدب، سوف أظل استخدم كلمة "الأدب" بحروف بارزة بين أقواس التنصيص، علامة على أن الاقتراحات والآراء المطروحة تعتبره شيئاً خاصاً ذا قيمة، وأنني لست محكوماً بها.**

ولا أظن أننا يمكن أن ننساق وراء الأطروحات السابقة : وأقصد بهذا وجود كيان اسمه "**الأدب**"؛ أو أن "**الأدب**" موجود ولكن يصعب تعريفه؛ أو أن "**الأدب**" يخضع للتنظير الذي يزيل المشاكل القائمة ويمهد الطريق أمام الدراسات الأدبية المستقبلية، حتى لا يبقى إلا العثور على النظرية ومعايير التعريف الصحيحة. والنظرية لا تعمل بهذه الطريقة على كل حال. فليست القضية أن

تقرر النظرية شيئاً أو مفهوماً سبق وجودهما ، ثم تمضي في وضع المواصفات الصحيحة (أو التقريبية على الأقل) لهذا الشيء، بل على العكس تقوم النظريـــة بصياغة الشيء أو المفهوم في معناهما الحق. ومن ثم فإن "**الأدب**" كيان مختلف يعتمد على المفهوم الذي تصوغه النظرية سواء أكان تنظير رومان ياكبســـون Jakobson، أم نورثروب فراي Frye، أم وولفجانج أيزر Iser وهلم جـــرا. وكتب إيجيلتون Eagleton، وجيفرسون Jefferson، وروبي Robey، وكتابنا الحالي كلها تتناول تحديداً كيف تصوغ النظريات المختلفة كيانات مختلفة تحت عنوان "**الأدب**". وهذه النسبية دليل صحة بالتأكيد، إذ تعكس حيويـــة الدراســـات الأدبية وإبداعيتها وأهميتها الفكرية.

وقد انعكست حالة البحث بصورة حادة في عنوان كتاب يحمل مجموعة حديثة من المقالات هو **في البحث عـــن النظريـــة الأدبيـــة** *In Search of Literary Theory* (Bloomfield, 1972). ولكن أول إسهام حقيقـــي لـــهذا الكتاب قام به م.هـــ . أبرامز M.H Abrams (1972) ويتميز بأنه تناول واع وإيجابي لتعدد النظرية. يبدأ أبرامز باستعراض هجوم الفلاســـفة مـــن أمثـــال موريس فيتز Weitz في الخمسينيات والستينيات على التنظير الأدبـــي.(علـــى سبيل المثال Weitz, 1964). وحسبما يرى أبرامز يصر نقاد النظرية على أن أسئلة مثل "ما المأساة"، و"ما الشعر ؟" هي "أسئلة زائفة" إذ تفترض توهماً وجود جوهر فرد يحتاج إلى تحديد. وهنـــا يقفـــز إلـــى الأذهـــان مبـــدأ فيتجنشـــتين Wittgenstien [1] عن "أوجه التشابه الأسري". وخلاصته أننا إذا نظرنا إلـــى مجموعة من القصائد، سوف نرى أن بعضها يشترك فـــي بعـــض الملامـــح،

---

(1) لودفيج جوزيف يوهان فيتجنشتين (1889– 1951) فيلسوف بريطاني من أصل نمساوي. يذكر أنه بعد دراسته مع برتراند راسل، كتب رسالته الفلسفية عن المنطق الفلسفي التي تبحث في علاقة اللغة بالعالم، وكان تأثيره كبيراً في مجال الفلسفة الوضعية المنطقية.

وبعضها يشترك في ملامح أخرى، وهكذا؛ بالضبط كما أن بعض أفراد الأسرة قد تكون لهم أنوف مدببة، وآخرين ذوو شعر أحمر، وآخرين ذوو أكف كبيرة : وليس يلزم أن تجتمع الصفات الثلاث في فرد واحد كى يعد من الأسرة . إن الإطار العام "الأسرة Family" أو "الشعر Potery" ، لا يتحدد بملمح واحد أو مجموعة من الملامح لدى كل الأفراد، بل بمجموعة مركبة من المعايير المتشابكة المجزأة هنا وهناك، والموزعة بين هذا وذاك. ويخالف أبرامز الفلاسفة حين لا يخلص من هذه المقدمة (الصحيحة بلا شك) إلى عدم جدوى النظرية؛ ويقول إن مختلف المنظرين قد طرحوا أسئلة كثيرة عن النصوص التي استقرأوها، وتوصلوا إلى رؤى مختلفة وذات قيمة باقية، تؤلف فيما بينها أدوات صالحة للتحليل. ولكن مكمن الخطأ في النظرية هو ببساطة أن نتوهم وجود جوهر فرد "**للأدب**" ينتظر الكشف عنه.

ما الذي يمكن التسليم به إذن ؟ ماذا يبقى من الحقائق والمقدمات المنطقية التي تدفع العمل النظري في الدراسات الأدبية إلى الأمام ؟ سوف تظل الإجابة عن هذين السؤالين نسبية حسب مدخل المرء، والاقتراحات التي سوف أطرحها تعكس اهتماماتى فى النقد اللغوي lingistic criticism، والنص وتحليل الخطاب text and discourse analysis، وعلم اللغة الاجتماعى sociolingistics.

## 2- مقدمات منطقية أولية

### (أ) معايير "الأدب" وقيمه في الخطاب النقدي الحديث

ترسخ المعنى الجمالي "**للأدب**" في النقد الانجليزي في القرن التاسع عشر، وارتبط ارتباطاً وثيقاً بالحس الوطني "للأدب الانجليزي". وفي القرن العشرين طرحت نظريات جمالية ونقدية لا تحصى، بغية تفسير هذا المعنى للمصطلح وتطويره، مطبقة إياه على شرح النصوص، والكتاب، والعصور، والاتجاهات. وكانت هناك أيضاً نظريات تفند مفهوم "**الأدب** "، أو تتناول "**الأدب**" بوصفه شكلاً ثقافياً اجتماعياً أو سياسياً، لا يتعدى شرحه وتحليله ذلك الإطار. ومع هذا فمفهوم "**الأدب**" بالنسبة لمعظم طلاب الأدب، هو أمر مقرر ومتفق عليه في العرف العام. في الفقرة الخامسة من هذا المقال سوف أبسط القول في بعض الخطابات التقليدية لدى مدرستين كبيرتين من مدارس النقد : النقد الجديد New Criticism، والشكلانية/ البنيوية Formalism/ Strcturalism ، موضحاً بعض القيم والمعايير المألوفة التي أضفاها النقاد المعاصرون على مفهوم "**الأدب**".

### (ب) إجراءات وموضوعات نقدية

إجراءات النقاد واهتماماتهم – مثلها مثل مفهوم "**الأدب**" – عرضة للمراجعة والتطوير. فالنقاد يشغلون أنفسهم بموضوعات مثل الأسطورة myth، والجنس الأدبي genre، والمجاز metaphor، ووجهة النظر، واللغة، والوعي، ومحاكاة الواقع، وترابط الأجزاء، وهي موضوعات لا تعتمد بالضرورة على افتراضات عن كيان "**الأدب**". وتلك الموضوعات جميعاً تهم أيضاً دارسي النصوص التي لا تندرج تحت هذا الكيان. ومن الجائز جداً أن يسهل فهم تلك الموضوعات إذا أزحنا عنها تعقيدات الوضع "الأدبي".

## (جـ) الأدب ديوان الأمة[2]

حين نتحدث عن "الأدب الإنجليزي" أو "الأدب الأسباني"، فلن تكون هناك أدنى صعوبة في معرفة ما يرمي إليه هذان التعبيران، ولن يكون هناك غموض حول المصطلح. **فالأدب** الإنجليزي هو ديوان يضم بين جنباته نصوصاً تراثية ومعاصرة يمكن أن نعددها في الأعمال الآتية : **ترنيمة كايدمون**[3] **بيرس الفلاح**[4] **الملك لير** **أبسالوم وأكيتوفيل**[5] **تريسترام شاندي** *Tristram Shandy*[6] **في ذكرى** In Memoriam[7] **قوس قزح**

---

(2) آثرنا ترجمة Corpus إلى الكلمة العربية الذائعة "ديوان" في مجال الأدب على أساس أن الأدب هو ديوان الأمة، أي مستودع كل ما أنتجه وجدانها، كما كان يقال عن الشعر العربي إنه "ديوان العرب".

(3) *Caedemon's Hymn* أنشودة دينية وضعها راهب وشاعر أنجلو سكوني من القرن السابع الميلادي اسمه كايدمون Caedemon، يقال إنه أقدم الشعراء الإنجليز على الإطلاق.

(4) *The Vision Concerning Piers the Plowman* قصيدة رمزية طويلة من أهم قصائد الأدب الانجليزي في العصور الوسطى، تنسب بعض مقاطعها إلى وليم لانجلاند Langland، ويختلف النقاد حولها، وحول مصداقيتها، ونسبة أجزائها.

(5) Absalom and Achitophel قصيدة ساخرة للشاعر الإنجليزي درايدن Dryden، كتبها سنة 1681، بطريقة رمزية للتعليق على بعض الأحداث السياسية المعاصرة آنذاك، وكانت تحظى بشعبية كبيرة.

(6)**حياة وليم شاندي وآراؤه** رواية كتبها لورانس ستيرن Stern (1713 - 1768) في تسعة أجزاء، وقد ترجمت إلى الفرنسية والألمانية.

(7) قصيدة رثاء كتبها الشاعر الانجليزي تنيسون Tennyson بين سنتي 33 - 1850 فى=

تحت شجرة اللبن Wood der Milk [10] جيم المحظوظ Lucky Jim [9] The Rainbow [8]
أطفال منتصف الليـل Midnight Children [11]

لاحظ أن **الأدب** الانجليزي أو الأسباني ليس ديوان أمة فحسب، بل هو أيضاً إطار حاكم : أي مجموعة معيارية من النصوص التي تجسد وتمثل قيمًا (انظـر نقطتي [هـ]، [و] أسفل).

## (د) "النص"

أي صنف من **الأدب** مهما كان، أو مهما كان جنسه، هو نص في المقام الأول. وتعريف "النص" فضفاض في النقد الأدبي، حيث لا يعني أكثر من أنـه "الكلمات الموجودة على الصفحة" بعناصره السياقية والتاريخية وغيرها التـي يفترض أن تحيط به. وفي علم اللغة يحظى "النص" بتعريف فني وغني محـدد، يعين الناقد على ارتياد آفاق مفاهيم واضحة، والسير على طرق معبدة يمكن أن تفيد في الممارسة النقدية. وأحد الملامح الأساسية في تناولي "النص" هو التـأكيد على جذوره ودوره كما هو ماثل في خطاب المجتمع.

---

= ذكرى صديقه الشاب آرثر هنري هالام الذي توفي في فيينا عن اثنين وعشرين عاماً.

(8) رواية كتبها د. هـ لورانس D.H. Lawrance، ونشرت سنة 1915.

(9) رواية للروائي الإنجليزي المعاصر كينجزلي ايميس K. Amis، المولود سنة 1920.

(10) دراما إذاعية كتبها الشاعر الويلزي ديلان توماس D. Thomas (1914 – 1953)، ثم أخرجت على المسرح عدة مرات بعد ذلك، وتتميز بشاعرية اللغة والأغـاني والمقطوعـات الغنائية الشعبية.

(11) رواية للكاتب الإنجليزي الهندي الأصل سلمان رشدي، المولود سنة 1947، وقد نشرت سنة 1981.

## (هـ) الانتماء الاجتماعي للأدب

إن كياناً كالأدب الإنجليزي له غايـــة، وانتمـــاءات وروابـــط اجتماعية وثقافية واقتصادية ومؤسسية يمكن الحديث عنها، كتلـك الصـــلات الحتمية التي تربطه بصناعة البشر، والتعليم، وبشتى الوسائل الأخـــرى. فـــإذا أردنا أن نصف علاقة **الأدب** بالتعليم مثلاً، سوف نجد أناساً يعينون في المدارس والكليات لتدريس الأدب الإنجليزي، وأن معيار اختيار "النصـــوص المقـــررة" للدراسة عرضة للمراجعة والتعليق على المستوى العام. وتدريس أدب قومـــي ممارسة اجتماعية يفترض أن لها وظيفة أيديولوجية ظاهرة أو باطنة؛ لو مضينا في شرحها لخرج البحث عن نطاقه؛ ولكن يبقى مـــن الواضـــح أن الوظيفـــة الاجتماعية والأيديولوجية "للأدب" يمكن الوقوف عليها عـــن طريـــق تحليـــل المؤسسات الضالعة فيها. انظر على سبيل المثال :

(Eagleton, 1976; Widdoson, 1982; Williams, 1981)

## (و) الأيديولوجية في الأدب وأيديولوجية "الأدب"

تناول مجموعة من النصوص في سياق علاقتها بمؤسسات مجتمع مـــا، أو إطار من الأخذ والعطاء ، يصدق ذاتياً على الناس في هذا المجتمع ويســـفر عن نتيجة هامة هي أن تذوق الأدب يتم في ضوء معتقدات المجتمع وقيمـــه؛ أي أن يكون مشبعاً بالأيديولوجية على حسب انتمائـــه اجتماعيـــاً. وتبنـــى دلالات النصوص على صيغ الخطاب النقدي لدى النقاد ومدرسي الأدب بحسب انتمائهم الاجتماعي كما رأينا. والحال كذلك مع "**الأدب**" بوصفه شـــيئاً مجـــرداً تبحـــث النظرية عن تصنيفه. أما "**الأدب**" باعتباره شيئاً محدداً ومتميزاً فهو أمر يحتـــاج

إليه المجتمع الحديث، وهذه الحاجة مستمدة من صيغ الخطـــــاب لــدى النقــاد والمنظرين الذين يعكفون على وضع المعايير والقيم من أجل تصور المفــــهوم العام للأدب.

## (ز) "الأدب" كلمة

على الرغم من أن "**الأدب**" بوصفه مفهوماً لم يتم تنظيره تنظيراً يرضي كل الأطراف، فالثابت أن كلمة Literature إنجليزية معروفة الاشـــتقاق، ذات أصل واحد في معظم اللغات الأوربية، وتاريخ تطورها الدلالي موثق إلى أبعــد الحدود. وسوف أبدأ تحليلي في الصفحات التالية بإعطاء لمحة عن اســتخدامات المصطلح المتغيرة في الخطاب النقدي الحديث.

## 3- تاريخ كلمة "أدب" في اللغة الإنجليزية

يعود توثيق مصطلح "فن الشعر Poetics" أو "نظريـــة الأدب theory of literatrure" إلى الفيلسوف اليوناني أفلاطون (427 – 347 ق. م). وكــان المصطلحان الأساسيان اللذان دار حولهما النقاش النظري لأكثر من ألفي عــام، هما "الشاعر Poet" و"الشعر Poetry" ، بغض النظر عن النـــوع الأدبـــي أو الشكل العروضي. وفي القرنين الأخيرين، صارت كلمـــة "**أدب**" تحتــل مكــان "الشعر" في معظم اللغات الأوربيـــة (Wellek, 1970; Williams, 1976) ويوضح التعريفان المعجميان التاليان بعض الشيء الاســـتعمال الحديـــث أولاً، وكيف انتهى الأمر إليه ثانيا.

**الأدب :**

1. النتاج المدون في ثقافة معينة أو لشعب من الشعوب : الأدب الاسكندفاني مثلاً.
2. المادة المدونة مثل الشعر، والروايات، والمقالات .. إلخ، وخاصة أعمال الخيال التي تتميز ببراعة الأسلوب والتعبير، وبالموضوعات العامة الباقية.
3. المادة المدونة أو المطبوعة على نحوما أو عن موضوع معين : المادة العلمية؛ أدب آلة الكمان.
4. المادة المطبوعة لعرض بعض المعلومات : نشرة المبيعات.
5. فن أو مهنة الكتابة.
6. التعليم (معنى مهجور)

(*Collins Dictionary of the English Language*, 1986)

**الأدب :**

1. الإلمام "بالكتابة" أو الكتب؛ تعلم السلوك المهذب أو ثمار العقل الإنساني؛ الثقافة الأدبية. [نادرة معنى الاستعمال أو شبه منقرضة].
2. العمل أو النتاج الأدبي؛ نشاط الأديب أو حرفته؛ عالم الكتابة.
3. أ- الانتاج الأدبي بصفة عامة؛ النتاج المكتوب في بلد ما أو عصر معين، أو في العالم بصفة عامة. وينصرف معناها الأكثر تحديداً الآن إلى الكتابة التي تؤخذ في الاعتبار على أساس من جمال الصياغة والتأثير العاطفي.

   ب- مجموع الكتب أو النتاج المكتوب الذي يتناول موضوعاً معيناً.

   جـ- النشرة المطبوعة في أي غرض [عامية].

(*Oxford English Dictionary*, **Compact Edition, 1971)**

تعود كلمة "**أدب**" في الانجليزية إلى القرن الرابع عشر، ولكن المعنى الجمالي لمصطلح "**الأدب**" هو في الأساس استعمال القرنين التاسع عشر

والعشرين. لقد كان "**الأدب**" منذ نهاية العصور الوسطى سلعة ثقافية يحتكرها شخص ذو معرفة بالكتابة، وإلمام بالكتب واللغات؛ وهي سلعة مستحسنة عادة (كولينز *Collins*، المعنى 6؛ **أكسفورد**، 1). ومن استشهادات **معجم أكسفورد** اقتباس من سكيلتون Skelton (1529) "أعرف فضائلك وأدبك"، وآخر لجونسون Johnson (حياة ميلتون *Life of Milton*، 1780) "كان أدبه عظيما بلا شك. فقد كان يقرأ لغات تعد إما من باب التعلم أو معرفة السلوك المهذب". وتشير الاستخدامات المبكرة للمصطلح عموماً إلى التعلم والإلمام بالكتب، بدون هذا التخصيص الحديث لمعنى "**الأدب**" الخيالي الإبداعي. ولكن الشخص "المتعلم" أو "المؤدب" كان مميزاً وغير عادي : ومن الضروري أن يكون كذلك ما دامت القدرة على القراءة والحصول على الكتب مقصورة على الصفوة الاجتماعية القادرة اقتصادياً. وبالطبع كان الكتاب المطبوع ذاته سلعة كمالية للصفوة. وكثير من استشهادات **معجم أكسفورد** تبين أن تبين أن مصطلحات "أدب" و"أدبي" تستخدم للمدح؛ وإن كان فيها قدر من التقييم الاجتماعي تتضح به هذه المقولة المدهشة على لسان برادشو Bradshow (1513) : "وعامة الناس .. الذين لا يتحلون بالأدب والمعارف الحسنة يشبهون الوحوش الضارية". وبحلول القرن الثامن عشر استقرت دلالة التقييم، فيتحدث جولد سميث Gold Smith (1759) عن "الميزة الأدبية"، وجونسون (1773) عن "السمعة الأدبية".

وفي أواخر القرن الثامن عشر تولد معنى ثان لكلمة "**الأدب**"، فلم تعد مقصورة على إلمام المتعلم بالكتب، وإنما امتدت لتشمل حرفة الكاتب، وإنتاج الكتب (**كولينز**، 5، **أكسفورد**، 2) ويتمثل **معجم أكسفورد** بقولة إسحاق دزرائيلي Isaac Disraeli (1803) : "يعيش الأدب فينا، وبنا، دون حاجة إلى واسطة أو رابطة". ولم يكن "**الأدب**" بمعنى حرفة الكتابة منصرفاً إلى إنتاج نوع

معين من الكتب ناهيك عن أدب راقٍ أو متخيل. بيد أن كونه نشاطا مهنيا مدفوع الأجر يشير إلى بعض التقدير لمهارة الفرد ومن ثم ينطوي على دلالات مستحسنة وهذا واضح في ما قاله جونسون في مفتتح كلامه عن **حياة كولي** *The Life of Cowley* (1779، إحدى مراجع **معجم أكسفورد**) حيث يشير إلى كاتب تبوأ بسعة خياليه وأناقة لغته مكانة في عالم الأدب عن استحقاق. وليس هذا الكاتب في الحقيقة أبراهام كولي ولكنه سلفه كاتب السيرة الأسقف توماس سبرات Sprat، ومن ثم يتحدث جونسون في هذا المقام عن **الأدب** بمعنى الكتابة وليس بالمعنى الحديث للأدب. ونلاحظ أن السياق اللغوي عند جونسون يشع بكلمات : خيال ، أناقة، عالم ، التي تضع للقارئ الحديث أساليب النقد الأدبي والمقام الأدبي، وهذا النوع من السياق اللغوي يبشر بالدلالة الحديثة "**للأدب**" التي سوف تظهر في القرن التالي.

تطور أخر في الدلالة مهد الطريق نحو تخصيص مفهوم "**الأدب**" : لقد انتفى المعنى الأصلي عن التعليم والإلمام بالكتاب وسلوك المتأدب : وظل "**الأدب**" يعني الحرفة، وأصبح من المألوف شيوع مصطلحات : كاتب، مؤلف، كتابة، في ميدان الإنتاج الأدبي في القرن الثامن عشر وخاصة في عصر الرومانسية التي ركزت على نشاط الشاعر. وثمة تغيير هائل اعترى كلمة أدب وهو أنها انصرفت إلى النتاج المكتوب في ثقافة معينة أو في عصر ما، كما جاء في تعريف (**معجم أكسفورد**، 3–أ). وقد بين رينيه ويليك أن معنى الأدب الوطني صار مألوفا في الإيطالية والفرنسية والألمانية والإنجليزية في القرن الثامن عشر، وأن مصطلح **الأدب** باشتقاقاته قد أضفى عليه صفة "الوطنية" و"الجمالية " في وقت واحد منذ عام 1760 تقريبا (*Wellek 1970 pp 5-8*)، وكشفت كل اقتباساته بجلاء أن المصطلح بدأ يتخذ في الإنجليزية معنى أدب أمة كما جاء في اقتباسه من جورج كولمان Colman (1761) : "يبدو أن شكسبير

وميلتون يقفان وحدهما في الطبقة الأولى من الكتاب وسط الفوضى الشاملة للأدب الإنجليزي القديم". وفي استشهاده بجونسون (1774) : "وما ضاع بغير حق من أدبنا القديم يمكن إحياؤه". وتردد عند وردزورث (مقدمة **قصائد غنائية**، 1800) المعنى الجديد "العصور المختلفة للأدب" أو الأدب والعروض المسرحية، ويتحدث كوليردج Coleridge في مقالته (هل رأى شكسبير مساوٍ لعبقريته؟ 1808) عن "الأدب المهذب". أما بيكوك Peacock(1820) فيشير صراحة إلى "الأدب اليوناني والروماني" ثم إلى أن "الشعر ما زال دون منافسة من أي قسم آخر في الأدب"، وأيضا "تاريخ هيردوت هو نصف قصيدة: لقد كُتب حين كان ميدان الأدب مقصورا على آلهة الفنون الأسطوريات". (in Adams, 1970, p 493)

إن استخدام الفترة الزمنية "عصر" و الصفة "وطني" في مجال الأدب هام جدا في عملية التطور نحو المعنى الجمالي لمصطلح "الأدب"، حيث تعايشت الصفتان الوطني والجمالي بشكل طبيعي منذ القرن التاسع عشر وذلك يعني أن مصطلح "الأدب الوطني" ليس مصطلحًا خاويًا، وإنما يرمز في الحقيقة إلى مجموعة من الأفكار ذات القيمة أو الأفكار المطلوبة (بدرجات متفاوتة) مثل : روح الأمة والعصر. ويمدنا اقتران الجمالي بالوطني في سياق التطور الدلالي لكلمة "**الأدب**" بمستوى ثاني يسوغ ويبرز أهمية القيمة في المصطلح.

وفي عصر الرومانسية الانجليزية كانت المصطلحات الجمالية الأساسية هي الشعر، القصيدة، الشاعر (وردزورث، كوليردج، بيكوك، شيلي). وكانت القصيدة الغنائية lyric poem تتسيد الأدب الإنجليزي وظلت هي **النموذج** المسيطر على عقول المنظرين. ولكن عادة ما كان هناك إحساس بتخبط المصطلحات، حيث استخدم "الشعر poetry" في معنيين : الأدب الخيالي

أو الإبداع، والنظم العروضي. ومن ثم كانت الحاجة إلـــى التميــيز، وتنــاول "الشعر" بوصفه فرعا من الفروع التي تندرج فيها الكتابة الإبداعية ؛ وربما كان هذا يفهم من الاستشهادين السابقين من بيكوك. أما وردزروث وكوليردج فقـــد كانا أحيانا على وعي بالمعضلـــة : انظـــر **الســيرة الأدبيـــة** *Biographia Literaria* لكوليردج، الفصل 14؛ وتذمر وردروث في هامشه علـــى مقدمـــة **قصائد غنائية** : "إنني في هذا المقام أستخدم كلمة الشعر (رغما عن اعتقـــادي) بوصفها ضد كلمة النثر، ومرادفة للنظم العروضـــي" (in Adams, 1971, p.437). ويود كلاهما لو استخدم "الشعر" باعتباره مصطلحاً عاماً متضاداً مـــع "العلم"؛ إلا أنهما واعيان بالمعضلة الناجمة عن الكتابات الخيالية الجديدة غـــير المنظومة، مثل "الروايات وقصص الغرام الرومانسية" التي يرشحها كولـــيردج لبعض المكانة الشعرية، ويعدل تعريفه كي يستبعدها. ولم يســـتخدم أي منـــهما كلمة "أدب" بمعنى "**الأدب**".

وقد جاء هذا التطور متأخرا جدا في انجلترا، متأخرا كثيرا عن فرنسـا. وكـــان ماثيو آرنولد Matthew Arnold أول ناقد انجليزي ذا مكانة طاغيـــة وتأثير كبـــير يعطي مصطلح "أدب" معنـــاه الحديـــث كامـــلا وهـــو "**الأدب الخيالي**". والمفهوم واضـــح في مقالـــته "**وظيفـــة النقد في الوقت الحاضـــر**" *The Function of Criticism at the Present Time*(1864)؛ كما نجـــده في إشارته إلى مجاميع مثل "أدب فرنسا وألمانيا" و"الأدب الانجليزي"، وعباراته المطلقة مثل "أعمال أدبية أو فنية عظيمة"، التي تعكس تحولا تاما في المعنـــى الجمالي، وبداية جديدة له (Adams, 1971, pp 582-95). وهكـــذا نضجـــت أفكار آرنولد برؤية أفلاطون والرومانسيين، ولكن الخطاب النقدي نبع من النقـد الحديث، مسبغا سمات "الجمالية" على مصطلح أدب بشكل تام. وكل ما تبقـــى عمله هو إيجاد معيار، أي قائمة بأعمال تعد مـــن صميـــم "**الأدب**" ، ووضـــع

مجموعة من المسلمات المستمدة من طبع سليم ذات خصائص تؤهلها باعتبارها فنا ، وصياغة المصطلحات الفنية التي تصف وتفسر هذه العملية برمتها.

## 4- نحو نقد إنجليزي حديث

عندما استعرضت تاريخ تطور دلالة كلمة "أدب" في اللغة الانجليزية تفصيلا والإشارة إلى أدباء مبرزين في ميدان الأدب والنقد الإنجليزي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، قصدت أن أصب تركيزي على تقاليد معينة في النظرية والنقد، هي التقاليد الانجليزية. وهي تقاليد ضيقة ومحكومة، لأن أوضاع التنظير في التقاليد الفرنسية أو الألمانية أو الروسية ربما تكون مختلفة. ولعل أي مدخل مقارن كان سيخلف انطباعه بأن "**الأدب**" موجود في العالم كله لكن النظرة إليه أو إدراكه مختلفان باختلاف الثقافات . ورأيي ان "**الأدب**" لا يفترض أو يوجد ، وإنما توجد كلمة "أدب" (باشتقاقاتها في اللغات الأوربية الأخرى) وأن هذه الكلمة كانت مفتاحا لتنظير محدد لما يسمى "**الأدب**" في ثقافتنا. وإذا كان "**الأدب**" صنفا ثقافيا فلا بد للمرء أن يكثف بحثه في إطار ثقافة معينة، وسوف يبدو بحثه محصورا ومحكوما بهذه الثقافة. وأعنى بثقافتنا تلك الموجودة في بريطانيا وأمريكا الناطقتين بالإنجليزية حيث يقوم فيهما تنظيم اقتصادي مشترك وصناعة للنشر والمراجعة مندمجة، ونظم تعليمية متشابهة.

وبين طلاب الأدب ونقاده في هذه الثقافة وشائج من المسلمات والأحكام التقليدية التي تدور حول فكرة "**الأدب**" كأن يقال مثلا : هذه النصوص الأدبية مترابطة ومتساوقة وخيالية وذات قيمة عالية؛ أو أن النص ذاته يجب أن يدرس، ومقصد الكاتب غير مناسب ، وهلم جرًا. وأعتقد أن مثل هذه المسلمات تصلح أساسا "لطبع سليم common sense" عن "**الأدب**" لدى غالبية الناس الذين

تلقوا تعليمهم الأدبي في هذا المجتمع وقد يغدو هؤلاء في نهاية القرن العشرين تقليديين وخاصة في ضوء المداخل النقدية المعاصرة التي يتناولها هذا السفر الموسوعي وغيره. بيد أن هذه المسلمات حسبما تسجل قوائم الناشرين، وفهارس المكتبات الجامعية ، والمناهج الدراسية المقررة ومراجعات الكتب في الصحف ، والنقد الأكاديمي ما تزال مستخدمة على نطاق واسع. وحتى عند أصحاب المداخل الأخرى (كاللغوية، والنقد النسائي، والتحليل النفسي، والماركسية) ما تزال هذه المسلمات المحافظة تتردد في كتابتهم النقدية، ولو على سبيل الجدل والمناقشة. انظر مثلا : (Mac Cabe, 1988; Widdowson, 1982). وسوف أحاول الوقوف عن بعض أفكار "الطبع السليم" الهامة التي ما زالت سائدة عن الأدب.

لقد استوى هذا "الطبع السليم" على سوقه في سنة 1940 تقريبا ولابد أن يشمل أي استعراض تاريخي كامل لتطوره وسياقه الثقافي تحليلا لأربع مناطق على الأقل :

1- إدخال "الإنجليزية" في التعليم سواء على مستوى الجامعة أو في الدورات الدراسية للعمال.

2- الرأي القائل بأن للأدب الانجليزي دوراً وطنياً وهاماً في حياة الجماهير والمبني على أفكار آرنولد ، في إطار من التشكك في الدين وفي غمار الحرب العالمية.

3- النزعة إلى جعل الأدب الانجليزي محكًا معياريًا أو "تقاليد عظمى" كتلك التي دعا إليها ف. ر ليفيز F.R Leavis وأتباعه.

4- تزايد التطبيقات النقدية ثم طغيانها فيما عرف بحركة النقد التطبيقي Practisel Critisism والنقد الجديد New Criticism بريادة أ.أ. ريتشاردز I.A. Richards ووليام إمبسون Empson في إنجلترا، ور.ب. وارين R.P. Warren وكلينث بروك Brooks وألان تيت Tate وغيرهم من المحافظين في الجنوب الأمريكي. وكل هذه التطورات مبسوطة وموثقة بشكل واف عند آخرين، انظر :

(Tillyard 1958; Palmar, 1965; Eagleton, 1983; Baldick, 1983).

## 5- خصائص "الأدب" في الخطاب النقدي الحديث

منذ البداية أوضحت أننا لا يمكن أن نتصور وجود كيان اسمه **"الأدب"** ينتظر إسباغ التعريف المناسب عليه. والحق أن وفرة معايير التصنيف المقترحة، المتضاربة غالبًا، والتي تدفقت خلال القرنين الماضيين، ومازالت مطروحة حتى الآن، تعني أن تعريف **"الأدب"** هو بحث عقيم. وقد انتهى كتاب كثيرون إلى عقم المشروع برمته؛ انظر على سبيل المثال :

(Eagleton, 1983, chap. 1; Ellis, 1974, Chap.2; A. Fowler, 1982, chap 1)

"فالأدب" ليس كياناً واحداً يمكن تحديده بوضع قائمة من المعايير الثابتة، بل هو على الأرجح صنف من الثقافة له خصائص؛ ومن ثم يستحسن أن نجعل الصنف "نصوصاً أدبية" بدلا من **"الأدب"**، كما فعل جون م. إليس Ellis : حينما قال : "إن صنفا من النصوص الأدبية لا يتميز بخصائص محددة، بل بالاستخدام المميز الذي من أجله وضع المجتمع هذه النصوص (1974, p.50) .وقوله كذلك : "لقد صارت النصوص ضمن الأدب عن طريق المجتمع، لا عن طريق كتابتها" .(ص 47).

ويتعرض أليستر فاولر Fowler لنقطة مشابهة بدقة أكثر في استخدام المصطلحات : "لا ينبغي مطلقاً النظر إلى الأدب بوصفه طبقة متفردة، بل باعتباره محصلة aggregate . وليس هو العناصر المشتركة بين أعمال أدبية، وإنما هو -على الأرجح- كيان ثقافي تعد هذه الأعمال من بين أجزائه". (1982, p.3).

والمقصود أن " محصلة aggregate " هنا تصنيف فضفاض لا ينطوي على أي بنية داخلية، وتصنيف مفتوح يتسع لمدخلات جديدة تحددها الثقافة. ففي إطار الثقافة وفي ضوئها يعرف الكتاب والقراء جيدا نصوصها الأدبية الكائنة والممكنة فعلا ؛ ويعلمون أن فيها خصائص شتى، وأن النقاد يتناولونها بشتى الطرق. ويمكن أن نطلق على هذه المعرفة "المقدرة الأدبية" Literay competence كما يطالبنا البنيويون (Culler, 1975. chap.6)؛ إنها معرفة ثقافية نسبية على درجة عالية من التعقيد، يكتسبها المرء من خلال درايته بصيغ الخطاب في محيط "أدبي" قائم على المؤسسات.

وحول هذا "**الأدب**" الناتج من محصلة النصوص، ينسج النقاد خطابهم وصفاً وتفسيراً وتقييماً. فالخطاب النقدي هو الآخر محصلة من الاهتمامات الواسعة والمتنوعة، ومن المصطلحات الأساسية. ومن هذه المصطلحات الأساسية حاول المنظرون في الماضي أن يستقطروا جوهراً "**للأدب**"؛ على حين أن الأكثر منطقية هو -ببساطة- استنباط مجموعة من الخصائص التي تتجمع من محصلة نصوص "**الأدب**" والوقوف على أسباب تنوعها.

ويركز النقاد -حسب اهتماماتهم- على مجموعة مختلفة من الخصائص في النصوص التي يدرسونها، وتنعكس آثار ذلك في المصطلحات الفنية التي

تتردد الخطاب النقدي. فالنقاد المعنيون بالأجناس الروائية سوف يبرزون مصطلح "رواية Fiction " ، والمعنيون بالشعر سوف يركزون على "التعبير Expression" و"التشكيل اللفظي Verbal Patterning"؛ وآخرون سوف يرون "**الأدب**" أداة لتوصيل "الحقائق الكونية" المجردة. ومثل هذه الاختلافات لا تثير الدهشة إذا أخذنا في الاعتبار التاريخ المعقد للنظرية الأدبية والمكانة الثقافية "**للأدب**" فضلا عن حشد هائل من أجناس الخطاب النقدي وصيغه التي يحتويها "**الأدب**". وثمة خصائص متضاربة تنسب إلى "**الأدب**" : فمثلاً هناك من يزعم أن "**الأدب**" يؤثر على عواطف المتلقي تطهيراً لها أو احتواء عليها، على حين يفترض نقاد آخرون أن موقف المتلقي من النص حالة من التأمل الهادئ لا تؤثر عليه عملياً في نهاية الأمر. وربما اتهم الفريقُ الثاني الفريقَ الأول بأنه معنيٌّ "بالبلاغة rhetoric" لا "بالأدب Literature". وهذا التناقض قد يؤدي إلى الضرر لو أن النظرية الأدبية كانت علماً له ما للعلم من قدرة حسب تعبير سوسير Saussure– على تعيين حدوده وتقييدها. والحقيقة أن النظرية الأدبية ليست علماً، وإنما مجال لنشاط اجتماعي خاضع للخطاب النقدي عن مجموعة معينة من معايير متفق عليها للنصوص (مسرحيات، روايات، سونيتات .. إلخ؛ ولكن لا تندرج فيها الكتابات على الحائط graffiti أو قوائم الشراء، والصحف .. الخ). والنقد خطاب لا يتم ولا يتواصل في ضوء علاقته بسياقات مؤسسية معينة (المدارس والجامعات، والمراجعات النقدية للكتب، ودور النشر؛ ولكن ليس المستشفيات والبرلمان، ومجلات الرياضة). أمّا الاختلافات المذكورة، وحتى التناقضات الكامنة في الخطاب النقدي، فإنها ليست مواقف متعارضة يسهل حلها نظرياً، بقدر ما هي عناصر تشعب في الخبرة الشخصية، والميول الثقافية والسياسية، التي نجدها مبثوثة في النشاط الاجتماعي لا في النشاط العلمي.

في مناخ التعددية هذا، ترسخت جملة من الخصائص باطراد، حول النصوص طوال التاريخ الطويل لمحاولات تنظير "**الشعر**" و"**الأدب**"؛ وما زالت تتردد باستمرار في النقد الحديث والنظرية الأدبية الحديثة، وتتخذ غالباً معايير نقدية. ولما كان الأمر كذلك، فإن كل خاصية من هذه الخصائص يمكن أن ترفض على أساس كونها غير ضرورية وغير كافية. فخاصية مثل "النظام الشكلي المحكم " tight formal organization " تجدها في بعض النصوص (السونيت sonnets مثلاً) ولا تجدها في أخرى (كالروايات Novels)، وكلها يدخل ضمن كيان "**الأدب**"؛ وقد تجد الخاصية ذاتها في نصوص لا تعد من "**الأدب**" (كقوائم الطعام، وجداول نتائج مباريات كرة القدم). ولكن هذه المعايير النقدية لا ترتبط "**بالأدب**" وتعريفاته المختلفة قدر ارتباطها بنصوص أدبية معينة، تزودنا بمجموعة من "الخصائص والصفات اللازمة والراسخة التي تبرز أهميتها وفائدتها على مر العصور.

وفي كتاب ويليك ووارين (1963، الفصل الثاني) وكتاب أبرامز (1965) بسط واف للخصائص "الأدبية" الراسخة. ويعرض ويليك وصاحبه الموضوع عرضًا وافيًا، على الرغم من صعوبة التفريق بين آرائهما وآراء غيرهما. وعلى الرغم من وجود أعمال نظرية أكثر حداثة تهاجم مدخل "النقد الجديد"، ما يزال كتابهما كتاباً أكاديمياً مهماً في دراسة **الأدب**، ومصدراً غنياً بالمصطلحات وضبط استخداماتها التي تجرى على كل لسان (كالتفرقة بين النقد الداخلي intrinsic والنقد الخارجي extrinsic). ومقالة أبرامز في دائرة المعارف تدور حول نظريات الشعر، ولكنها تصلح "**للأدب**" ما دامت النظرية الأدبية العامة ما زالت محكومة بالنظرية الشعرية، وما دامت مصادر الكتاب

هي منذ أفلاطون حتى الرومانسيين. لقد استطاع أبرامز ترتيب النظريات في إطار تصنيفي سهل التناول؛ إنه يميز (ص 640 647) بين أربعة أنماط من "نظرية الشعر theory of poetry " :

1- نظريات المحاكاة أو التقليد mimic or imitative وهي التي تلتفت إلى العلاقة بين النص والعالم الذي يقدمه.

2- نظريات نفعية pragmatic وهي التي تنظر إلى النص بوصفه "أداة لتحقيق انطباعات معينة على المتلقي".

3- نظريات تعبيرية expressive ، وفيها "يقف الشاعر في بؤرة التجربة ويصبح بذاته المحرك الأول لموضوع القصيدة وملامحها وقيمها".

4- نظريات موضوعية objective تركز على "النص ذاته" وتقلل أو تستبعد الأبعاد الثلاثة الأخرى.

وقد وضع هذا الترتيب تاريخياً، بحيث تسلم الأنماط الأربعة بعضها إلى بعض، منذ التراث اليوناني عبر القرن الثامن عشر (المحاكاة تسلم إلى النفعية)، ومن الرومانسية (تعبيرية) إلى القرن العشرين (موضوعية). والحقيقة أن بصمات النظريات الأربع مازالت تطبع النقد الحديث والنظرية الأدبية الحديثة : فالنقد الحديث، وحتى "النقد التطبيقي" ، ليس "موضوعيا" فقط. ولكي نظهر هذا التداخل الغريب في النقد الحديث، يمكن أن يعدل مشروع أبرامز لتعمل أنماطه متزامنة؛ فهو يعزل أربعة عناصر من الخطاب "الشعري"، وهي حسب مصطلحاته : (1) العالم الخارجي external world؛ (2) الجمهورaudience؛ (3) الشاعرpoet (4) القصيدةpoem - ويرتب

نظرياته على العنصر الأكثر أهمية (والمسألة مسألة درجة الأهمية بالطبع). ومشروعه مشابه لتحليل ياكبسون الشهير **بالصيغ الست في أي خطاب لغوي**، الذي يميز ست وظائف للغة، ومن بينها "الوظيفة الشعرية" (1960، ص353). ومن المناسب أن نضع مصطلحات أكثر حياداً، ونغير ترتيب السياق على النحو التالي : (1) العالمworld ؛ (2) الكاتب writer؛ (3) القارئreader ؛ (4) النصtext . وعندئذ نستطيع أن نجمع الخصائص المقترحة أو المفترضة "**للأدب**" من قبل النقاد على أساس من درجة مطابقتها للعناصر الأربعة.

**تعليق : فضلت استخدام مشروع أبرامز القائم على تصنيفات أدبية تقليدية وبسيطة، لأن هذه التصنيفات تعمل على وصل رؤيتي بمصادرها. وأية محاولة لتوضيح المفاهيم المطروحة توضيحاً نظرياً مناسباً تتطلب إطارا للعمل أكثر تعقيداً، وإطارا مجلوبا من ميدان آخر غير النظرية الأدبية الحالية، بحيث لا تطغى اللغة المغرقة في التهويم بثرثرتها الفارغة على اللغة الواقعية المحسوسة. وثمة طائفة من أطر العمل الواعدة، متاحة في علم اللغة، وعلم اللغة الاجتماعي، ونحو النص، مثل : ياكبسون (1960)، هايمز Hymes (1972)، هاليداي Halliday (1978)، دي بوجراند ودريسلر de Beaugrande & Dressler (1981). وإطار العمل المفضل لدي هو إطار هاليداي مع إدخال تعديلات عليه.**

ومن الراجح أن يتحدد "وضع نقدي" بواسطة طائفة من الملامح أو الخصائص المستمدة من أكثر من منطقة من المناطق الأربع السالفة الذكر، ولكن فلننظر إلى كل منها على حدة.

### أ- العالم

معروف أن "**الأدب**"، منذ زمن بعيد، هو شكل من الخطاب له علاقة خاصة وهامة بالعالم، على الرغم من أن طبيعة هذه العلاقة تغيرت على مر

عصور النظرية. فنظريات "المحاكاة" تؤكد فكرة "تقليد" العالم، ويبدو أنها تعتقد اعتقادا ما في عالم موجود بالفعل. وهذا الاعتقاد قلما يظهر علانية حتى في حالات الدفاع عن الخواص التسجيلية والطبيعية في الرواية. وبتعميم أكثر، اتجه المنظرون والنقاد إلى تفسير المحاكاة تفسيراً يجعلها عملية بناء ترمي إلى خلق صورة للواقع أو تشكل رؤية كونية للواقع. ثم تتلوها خطوة متوقعة وهي مقارنة اللغة "الشعرية" أو "الأدبية" باللغة "العلمية" أو "المرجعية" بحسب أدبية النص :

> **من الواضح أن محور الفن الأدبي موجود في الأجناس التقليدية : الغنائي، والملحمي، والمسرحي. ومرجعها جميعاً هو إلى عالم متخيل fictive، عالم من الخيال imagination . والخطاب في الرواية، أو في القصيدة، أو في المسرحية، ليس صادقاً من الناحية الأدبية، وليس قضية منطقية. فهناك اختلاف جوهري ومهم بين الخطاب الأدبي -حتى في رواية تاريخية أو رواية لبلزاك- الذي يبدو أنه يقدم "معلومة" على وقائع حقيقة، وبين المعلومة ذاتها التي يقدمها لنا كتاب في التاريخ أو علم الاجتماع".(Wellek & Warren، 1963، ص25)**

والمصطلحان الأساسيان هما "متخيل fictive " و"خيال imagination" مترادفان كما هو ظاهر. وهذه دلالة واحدة لمصطلح "الخيال imagination"، وتعني ما تضفيه القوة المبدعة أو الخلاقة من تصور لعالم محتمل ولكنه حقيقي، عالم قد يفضل "العالم الحق real world. " وقد وجدت هذه الرؤية للإبداع الشعري صيغتها الكلاسيكية على يد سير فيليب سيدني Sir Philip Sidney في **دفاع عن الشعر** *Apologie for poetrie* (1595) :
وحتى تمييز ويليك وأوارين بين الخطاب الخيالي والخطاب التاريخي يردد أصداء مقولة سيدني : "الشاعر .. لا يجزم بشئ، ومن ثم فهو لا يكذب أبداً".

وإذا لم يقدم النص الخيالي عالمًا حقيقيًا، فقد يبني عالمًا متوهمًا على قدر كبير من الحيوية الطاغية، والخصوصية، والتفاصيل، وهي صفات يعجب بها النقاد والكتاب كثيرًا في هذه الأيام. وعلى سبيل المثال نجد في ملحق الكتب

بجريدة الصنداي تايمز *The Sunday Times* الصادرة يوم 9 أكتوبر 1988 عرضا لثلاثة روائيين وشاعر (هو الشاعر لاركِنْ Larkin) فيه هذ الأحكام المتصلة بموضوعنا : "إن طاقاتها الوصفية وحدها تميزها باعتبارها روائية ذات قدرة هائلة"، "طاقات متفجرة بالوصف"، والرواية تبث الحياة بصورة لافتة في التفاصيل الاجتماعية لفترة الخمسينات"، "واقع مؤكد وبالتفصيل". أما توهم الخصوصية للنص فهو "احتمال وارد" حيث يقف منه معظم النقاد موقف الحذر. وإذا حاولنا تناول نص بيئة اجتماعية أو تاريخية معينة، فإن من الصعب علينا أن ندعي له الخلود أو نضفي عليه سمة الكونية التي تطلق على النصوص الأدبية. والبديل هو أن نطامن من لهجة الحكم النقدي بـ "نموذجية" أو خصوصية النص، إذ ليس العالم الذي يبعث فيه النص الحياة إلا نموذجا ومثالا لأنواع الكائنات، ومن ثم فهو عرضة للتعديل في ضوء قوانين الكون أو الحقائق العامة. وهذه –حسبما يقول المدافعون عن "**الأدب**"– هو الوسيلة التي يصور بها "**الأدب**" الحقيقة"، حتى على افتراض أن نصوصه لا تتكون من قضايا منطقية محملة بقيم الصدق. وأول من أثار هذه المسألة هو د. جونسون Dr. Johnson ولكن ما زالت العلاقة الجدلية في قضية "العام في الخاص" تشغل بال النقاد المعاصرين.

**تعليق : إن الإصرار التقليدي على التمييز الحاد بين نصوص "خيالية" و"غير خيالية" معياراً للحكم على "الأدبي" في مقابل "غير الأدبي" ، أحد المزاعم الشائكة في النظرية الأدبية. فالقول بأن النص الأدبي "خيالي"، أي ليس له مرجعية، ولا ينقل واقعاً منفصلاً مدعوماً بالأدلة ، هو اتجاه لعزل النص عن التحليل العقلاني المنطقي (مشكلة انعزالية النص تزداد تعقيداً بادعاء "الاستقلالية – انظر فقرة (جـ) تحته). ولا ضرورة لهذا التمييز من وجهة نظر فقه النص لغويًا. والرأي السائد أن للنصوص بناء وكياناً، حيث تشكل وتقدم اللغة رؤية لعالم محتمل عن طريق بنيتها وخواصها الإشارية. وهناك بالطبع فرق فلسفي وفرق في مرجعية النص بين العالم المُبدَع في رواية، والعالم المُخبَرِ عنه في جريدة؛ مع أن "الإبداع" و"الإخبار" واحد من ناحية علم دلالة النص. فالقصة الصحفية هي إبداع خطاب كما في القصة "الأدبية" القصيرة ذات الشخصيات الخيالية والسرد .. إلخ (أقصد القصص الصحفية عن أحداث حقيقية، وليس الحكايات الفنتازية التي تروج لها صحف الفضائح "التابلويد"). وثمة مناطق ثلاث لعلم اللغة مازالت قيد البحث تساعدنا**

على فهم الطبيعة البنائية للخطاب المقدم :

هناك أولا مدخل علم النفس المعرفي cognitive psychology وعلم الدلالة المعرفية cognitive semantics، الذي يبحث في عملية إنشاء عالم النص -أي بنية المفاهيم والعلاقات الموضوعية المتداخلة- بتقديم أنساق Schemata تشمل الأطر، وأصول النصوص والأنماط الأولية .. إلخ، التي هي مجالات معرفية يشترك فيها المبدعون والمتلقون للنصوص، والتي تكون في متناول القارئ من خلال شفرات لغوية.

**(de Beaugrande & Dressler, 1981, chap. 5)**

ووهناك ثانياً عملية الاستنتاج inferencing أو استقراء البيانات المتصلة بتحليل الأنساق، وتنصرف إلى تفسير النصوص في ضوء ما نعرفه عن العالم، أي معرفة منظومة الاعتقادات التي تحيط به.

**(Downs, 1984, chap 9; Brown & Yule, 1983)**

وهناك ثالثاً علم اللغة الوظيفي functional (Halliday, 1985) linguistics الذي يمدنا بأدوات تحليل منطلق النص إلى دراسة عالم النص، وأثر هذا المنطلق على الاختيارات اللغوية التي يسميها هاليداي الوظيفة التجريدية ideational للغة [12] (Halliday, 1971, 1978; Fowler, 1977, 1986).

---

(12) يرى هاليداي أن اللغة لابد أن تعبر عن محتوى أو مضمون : أي أن لها وظيفة تصويرية representational ، أو كما يسميها هو وظيفة تجريدية ideational ، وهذه الوظيفة تقوم عند البعض بالتعبير عن "الدلالة المعرفية cognitive meaning". ولما كان هاليداي يعتقد أن وصف هذه الوظيفة بأنها "معرفية" وصف مضلل؛ لأن كل الوظائف اللغوية تحتوي على جانب معرفي- فإنه يجعل الوظيفة التجريدية للغة ذات شقين أو بعدين :

الأول : بعد معرفي يجسد من خلاله المتكلم أو الكاتب خبراته بظواهر العالم الحقيقي، ومن بين ذلك تجارب العالم الداخلي المتراكمة في طبقات وعيه : ردود أفعاله، معارفه، وكذلك سلوكه اللغوي في الحديث والفهم.

الثاني : بعد منطقي يتمثل في العلاقات المنطقية الأساسية في اللغة ذاتها، ويعتمد في المقام الأول على إدراك العلاقات النحوية في التركيب؛ ليكون بذاته عنصراً وظيفياً محايداً و"منطقياً" يؤدي دوره في المجال الكلي للمدلولات، بعيداً عن الجانب المعرفي الذي=

## ب- الكاتب

كان من الأهمية القصوى لدى المشتغلين بالنظرية **الأدبية** والنقد حتى عصر البنيوية وما بعد البنيوية، أن يكون النص قد كتبه فرد محدد الهوية، أو انتسب إليه. وعلى الرغم من استنكار المشتغلين بالنظرية المعاصرة لهذه الرؤية ما زالت هذه الممارسة شائعة في الوقت الحاضر. وحين يستعصي اكتشاف هوية الكاتب، فإننا لا نكف عن الحديث عنه -أو عنها- كما لو كان موجودا مثلما نفعل في حالة الشاعر المجهول الذي تنتسب إليه قصيدة بيوولفBeowulf [13]. ويتبوأ الكاتب مكانة عظيمة، ويلقب بلقب "مؤلف" author أو "شاعر" poet – حيث يستخدم اللقب الأخير في الحوار النظري العام أو في مجال الدفاع عن "**الأدب**" بغض النظر عن الجنس الأدبي أو الشكل العروضي. والمؤلف ثقة، لا ينضب معينه من الكلام القيم (انظر ما أسلفناه عن "الحقيقة") : وقد عد الأدباء فلاسفة وسحرة وحكماء، وأشد من زعم ذلك شيلي Shelly في (دفاع عن الشعر Defence of Poetry، 1821) :

> **والشعراء ... ليسوا مؤلفي اللغة، والموسيقى والرقص، وفن العمارة، والنحت، والرسم فحسب، ولكنهم واضعو الشرائع، ومؤسسو المجتمع المتحضر،**

---

=ذكرناه في البعد السابق. انظر :

M.A.K Halliday :"Linguistic Function and Literary Style," ***in Essays in Modem Stylistics***, ed. by Donlad C.Freeman (Methiuen, London, 1981) pp. 325-8.

(13) قصيدة ملحمية انجليزية قديمة، تتكون من ثلاثة آلاف ومائة واثنين وثمانين بيتا،تدور حول أحداث أسطورية، ربما وقعت في القرن السادس الميلادي، وبطل هذه الأحداث بيوولف زعيم إحدى القبائل الشمالية، الذي يخوض المغامرات والحروب ضد البشر والتنانين من قبائل أخرى، وتمثل فترة الانتقال من الوثنية إلى المسيحية. والقصيدة مجهولة النسبة، وقد اكتشفت في القرن الثامن الميلادي، وتعد من أقدم القصائد في اللغات الأوربية الحديثة.

ومخترعو فنون الحياة، والمعلمون الذين يوحدون في باقة متجانسة بالجمال والصدق تلك النظرة المتحيزة الضيقة لقوى الغيب التي تسمى ديناً ... الشعراء هم المشرّعون المغمورون للعالم. (in Adams, 1970, p. 500)

إنهم يستمدون طاقاتهم إما بوحي من إلآهات الفنون Muses عند اليونان يستنفر طبيعتهم ويلقي بهم في حالة من "الذهول" frenzy (شكسبير) ، حالة من السمو عن عالم البشر، تتيح لهم أن يتصوروا ويفسروا العالم بشفافية تعلو قدرة الإنسان؛ وإما عن طريق مواهب ومهارات خاصة. ولعل المؤلفين والشعراء مُنحوا قدراً غير عادي من الحكمة والبصيرة، أو صفات ذاتية كالتعاطف وسماحة الطبع والزعامة انظر ما قاله وردزورث Wordsworthإن الشاعر "رجل .. أُوتي إدراكًا نابضًا، وحماسة مفعمة، ورقة شعور ،ودراية بطبيعة البشر، وهي صفات تتجاوز عادة ما لدى سائر الناس" (in Adams, 1971, p. 437). وقد يقال إنها طاقات "خلاقة" أو "خيالية" بمعنى أنها "مبدعة" ، أي قادرة على اختراع عوالم جديدة ممكنة أو عوالم متخيلة. وهذا هو تعريف كوليردج Coleridge للخيال "تلك الطاقة المركبة السحرية .. التي تتراءى في التوازن والتأليف بين الصفات المتضادة والمتنافرة .. والتي تمزج وتؤلف بين ما هو طبيعي وما هو مصطنع (Adams, 1971, p, 471)، ذلك التعريف الذي كان بالغ الأثر في لفت أنظار حركة النقاد الجدد New Critics إلى خاصيتي الوحدة والتوتر في النصوص.

والحركة الرومانسية -كما يلاحظ أبرامز- قد جعلت ذاتية الشاعر محور اهتمام النظرية النقدية؛ ولم يعد التعبير عن الذات غاية المضمون فحسب، أو "التدفق التلقائي للمشاعر القوية" كما قال وردزورث، بل صارت غاية الأسلوب أيضاً، أي تحقيق "بصمة شخصية" مميزة، وهي خاصية يحتفي

بها نقاد الصحف وأتباع الأسلوبية، ولا تلقى ترحيبا لدى النقـــاد الأكـــاديميين. وسوف أسوق مثالا من عرض نقدي لديوان الشاعر فيليـــب لاركـــن Larkin، يردد هذه الصيغة النقدية المألوفة في هذا المقام :

**"يحمل شعره بصمة بادية السخرية، تكون أحيانا لاذعة، ولكنها مميزة وصريحة، بصمـــة صوت شعرى لا هو بالبسيط ولا بـــالفخيم .. "** (*The Sunday Times. 9 October, 1988*)

ومن النقـــاد من خالف هذه النظرية "التعبيرية" ، مثل ت. س. إليـــوت T.S. Eliot (1917) الذي أكـــد عدم ذاتيـــة النظـــم الشـــعري "إن منبـــع الفنان هو هروب دائـــم من الذات، كمـــا أنـــه هـــروب مـــن الشخصيـــة" (Adams, 1971. p. 785). ويرى "النقد الجديد" أن شـــخصية "المؤلـــف" لا ينبغي أن تكون محل اهتمام؛ لأن مجرد ما يكتبه هو استبعاد لذاته من النـــص، ولا شأن للنقد بشخصيته أو بغرضه (انظر Wimsatt, 1954)؛ بل ينبغـــي أن ينصرف الاهتمام إلى صنعته على مستوى النص، أي العمل ذاته. وثمـــة رأي أكثر تشددا يطالب باستبعاد "المؤلف"، وهو الرأي الذي تولد فيما بعد النظريـــة البنيويـــة post- structionalism لبـــارت Barthes وفوكـــــو Foucault (1979). ومع ذلك، ما زالت هناك ضرورات واعتبارات ماسة للحديث عـــن شخصية "المؤلف" ، تسود الاعتقاد العام في مجال "الأدب" والمراجعات النقدية.

**تعليق : استبعاد المؤلف أو إزاحته في خطاب ما بعد البنيوية هو هجوم علـــى الاعتقـــاد بوجود معرفة وقوى أعلى وأسمى، وعلى الاحتكار الفردي للنصوص ودلالتها. ومع التسليم بكل ذلك، ربما يظل من المرغوب أن نصرف مصطلح "الكاتب" إلى من يشتغل فـــي عمليـــة إنتاج النص. وعندئذ يمكن أن نصف الكتاب بحسب أوضاعهم الثقافية والاقتصادية والقائمة على المؤسسات المختلفة : من يقوم لهم بالنشر، ما الوســـائل التـــي يســـتخدمونها، مـــا الاتحادات والروابط التي ينتمون إليها، كيف يتقاضون أجورهم أو بمعنى آخر كيف تكـــون**

**وظائفهم؟ (ويمكن أن تكون هناك أسئلة مماثلة عن القراء). وتحدد ظروف التناول اللغـوي حالات الخطاب، ومن ثم أبعاد الدلالات المتاحة للناطقين باللغة والكتاب؛ وهو أمر ذائع فـي إثنوجرافيا الاتصال** ethnography of communication [14]

(انظر Bauman and Sherzer, 1974; Gumperz and Hymes, 1972 )

**وهو كذلك أمر كامن في التحليـل المـادي لعمليـة إنتـاج النصـوص وتلقيـها (Eagleton 1976) . إن أحد المطالب المتشددة لعلم اللغة، والذي بمقدوره أن يسـاعدنا على فهم موقف الكاتب والنص والسياق ، هو أن الخطاب ومغزاه يسبقان فـي وجودهمـا فعل الكتابة؛ فالكاتب يستطيع أن يختار الكلمات والتراكيب، ولكن الاتصال نفسه يحـدث لأن هذه الكلمات والتراكيب قد تشبعت بالمدلولات الاجتماعية. وعندئذ نستطيع القول إن الكتـاب شأنهم شأن أي موضوع يراد توصيله- تشكلوا إشاريا (سيميوطيقيا) في نصوصهم، وإن ما في النص من سراب خادع "كالمؤلف المضمر implied author (Booth, 1961) قد اتضحت معالم بنائه أمام القارئ.**

## جـ- القارئ

إن إحساسا بالوعي والاحترام نحو "مؤلف" مسيطر على نص "العمـل"، يعني في المقابل قارئا إمعة لا دور له، قارئا سلبيا يؤثر فيه العمـل. ويسـتمد

---

(14) يعني علم الإنثوجرافيا Enthography ، أو علم الإنسان الوصفي، بدراسـة المظـاهر المادية والثقافية للجماعة في مختلف الأمكنة والأزمنة، والتي تـبرز نتـاج جـهد الإنسـان للسيطرة على بيئته الطبيعية، ومحاولة استغلال مواردها في سبيل قضاء حاجاته الاجتماعيـة الأولية. ولذلك فإن في مقدمة ما تعني به الإثنوجرافيا المواضيع المادية التي تصور التقـدم التكنولوجي والمعرفي العام، الذي يظهر حيوية العقل الإنساني ومرونته في محاولته للسيطرة على الطبيعة. والمعلومات التي يجمعها هذا العلم تصبح محل تحليل وتصنيف في مجال علـم آخر هو علم الإنسان التحليلي أو الإثنولوجيا Ethnology.

المدافعون عن "**الأدب**" شعارهم من قول مأثور عن هوارس وهو أن الشعر "لذيذ ومفيد"؛ "فالأدب" له غايتان : أن يبعث اللذة، وأن يعلم القارئ في آن واحد. ويعرف المصطلح الأساسي "لذة pleasure" في هذه العبارة على وجوه عدة : فقد يكون الشعور بالتسامي، أو إحداث التطهير بإطلاق الانفعالات الحادة، أو تحقيق الانسجام بين الدوافع (Richards, 1924)، أو مجرد إبداء الإعجاب بمهارة الشاعر : بهذا المعنى استخدمت كلمة "لذة" أربع مرات متتالية في معرض الحديث عن ديوان لاركن الذي أشرنا إليه سالفا، مثل "لذة المجانسة الاستهلالية في كذا" ... وهلم جرا. وتميل النظريات الأكثر "جمالية" إلى التحفظ مع غاية اللذة وتجعلها حالة جامدة من الاستغراق : فيطلق عليها ويليك ووارين "استغراق غير مطلوب لذاته" (1963، ص 32).

أما النصف الثاني من عبارة هوراس فينصرف إلى أن "للأدب" وظيفة نفعية في توجيه القارئ، يقول عنها ويليك ووارين ما يلي : "اللغة الأدبية .. تهدف إلى التأثير على توجهات القارئ، وإغرائه ، وتغييره في نهاية المطاف : (1963، ص 23). والإشكال هنا أنه يصعب التمييز بين "**الأدب**" وبين أدب الدعاية أو الأدب الخطابي. وعلى مدار ثلاث صفحات يحاول المؤلفان حل هذا الإشكال، وينتهيان إلى أن "الشعر الحق يمارس تأثيره علينا بصورة شديدة المراوغة" (ص 24). ولا يكاد هذا التحديد يكفي لحل الإشكال، بيد أنه يعطي انطباعا بأن "**الأدب**" له غاية أيديولوجية **مستخفية**. وليس من الضروري طبعا أن تكون هذه الغاية مقنعة؛ فثمة خط تعليمي قاطع وصريح في مزاعم النقد الانجليزي والأمريكي حول قدرات "**الأدب**" الأخلاقية والتهذيبية، أو ما أسميه الخط المرهف المعارض للنزعة المادية. وترجع أصول هذا التقليد إلى نزعة التشاؤم التي سادت العصر الفيكتوري حول الدين، والعلم، و"مظاهر التبذل المطرد في ثقافة الطبقة الوسطى في انجلترا" (Wimsatt &

(Brooks, 1967, p. 440 أما شعار المؤمنين بخصائص "**الأدب**" الأخلاقية والتهذيبية فقد صاغه آرنولد Arnoldفي سنة 1880 :

**"سيعلم كثير من البشر، ومن ورائهم كثير آخرون، أننا ينبغي أن نعود إلى الشعر كي يفسر لنا الحياة، ويُسَرّي عنا، ويمدنا بأسباب البقاء. ولولا الشعر لبدا العلم ناقصاً، وسوف يحل الشعر محل معظم ما نتناقله من دين وفلسفة".(Adams, 1971, p. 596)**

وقد شهد القرن العشرون وجهات نظر تتناول "**الأدب**" وأشكال الفن الأخرى، بوصفها قوة أخلاقية وثقافية، وتتقيد بمعايير الكتب التي ترسم عوالم نصوصها معالم الطريق لنا، وتبصرنا بالقيم الإنسانية الكريمة، بقصد إحداث التوازن مع التيار المعادي للفن والثقافة Philistinism .

وثمة رؤية مختلفة للعلاقة بين "**الأدب**" والقراء يحتج بها أتباع النزعة الشكلانية الروسية Russian Formalism. فالنص -بحسب الرؤية الشكلانية- هو محور الاهتمام، ولكن يمكن أن نأخذ في الاعتبار نظرية التغريب أو نزع الألفة defamiliarization [15] بوصفها نظرية سيكولوجية، عند القراءة والتلقي. ويرى فيكتور شكلوفسكي Shklovsky ([1917] 1965) أن عملية التلقي في الحياة العادية بليدة وآلية؛ بيد أن عالم الفن حيث اللغة غير مطروقة، والقراءة غير يسيرة- يجبر القارئ على رفع غشاوة التعود والألفة، ومطالعة العالم في ضوء جديد. وتنظر هذه النظرية (التغريب) إلى القارئ

---

(15) التغريب *Ostranenie* (estrangement) مصطلح صاغه الشكلانيون الروس الذين نادوا بأن اللغة الأدبية تختلف بالضرورة الفنية عن اللغة العادية، لأنها تستعلي على مألوف الصياغات اللغوية،ومن ثم تكتسب طاقة تعبيرية جديدة تساعد على نزع الألفة عن الأشياء المألوفة المراد تصويرها، وإحداث التغريب المطلوب لنراها في صورة جديدة غير معتادة.

باعتباره متلقياً فعالاً ومسئولاً، لا باعتباره متشرباً سلبياً للقيم أو مجرد مستجيب.

**تعليق:** من الخطوات الهامة في النظرية الحالية والنقد المعاصر إسناد دور أكثر وضوحاً وفعالية من ذلك الدور التقليدي للقارئ : وهناك على سبيل المثال مدرسة "نظرية التلقي Reception Theory" التي تعطي للقارئ دورًا أساسيًا في بناء النص (أنظر Holub, 1984). ويصوغ رولان بارت شعارًا مستفزًا كعادته ينضوي تحته كل المداخل النقدية المعاصرة : "في النص، القارئ وحده هو الذي يتحدث" (1975، ص 151). فدلالات النص تتحدد وتدرك بواسطة القراء، على أساس معارفهم العامة بالعالم، واعتقاداتهم، التي تسهل عملية إدراك أدبية النصوص واستخلاص النتائج. ولكن ستعترض طريقتنا عقبة، وهي أنه في وسائل الاتصال لا يوجد تطابق تام بين الشفرات والمعرفة لدى الأطراف المشتركة فيها : وفي حالة النصوص الأدبية ربما كانت الفجوة واسعة جداً بين الكاتب والقارئ، والتي تنشأ بسبب عملية الحفظ والتقييم الرفيع للنصوص البعيدة تاريخياً وثقافياً عن القارئ المعاصر. وتمدنا التربية الأدبية في المدارس بخبرة موجهة تنبني على صيغ للخطاب النقدي المحصور في نطاق معياري محدود يأخذ بيد الطالب إلى شفرات النص (مواضع البلاغة، والشخوص، والأدوات الفنية، ومظاهر التقليد التي تجعل دلالات النص سهلة المنال. (لا يختلف ذلك بالضرورة عن عملية التنشئة الاجتماعية المعتادة على طائفة متنوعة من الخطاب، نتعلمها ونختزنها من خلال المدرسة والعمل وتحت وطأة المؤسسات المختلفة، في مرحلة النمو). ومادامت "المقدرة الأدبية" هي محصلة كل ذلك، فإنها تمثل الإطار التاريخي والثقافي لمعرفة متنوعة، ولصيغ من القراءة؛ وليست مجرد معرفة كونية مجردة لخصائص "الأدب" كما ينادي بها فن الشعر عند البنيويين (Culler, 1975).

ولا يستطيع أي قدر من التربية الأدبية أو من محدودية النص أن يسد الفجوة بين الكاتب والقارئ، ولكن هذا هو قدر كل وسائل الاتصال. وربما ساعدتنا نظرية "التوصل المعرفي informativity" لدى كل من دي بوجراند ودريسلر في هذا الشأن: فالنص الذي يشف عن كل شئ للقارئ هو نص عديم النفع والتأثير؛ أما إذا اجتهد القارئ في عبور الفجوة وعانى في التوصل إلى المعنى ، فالنص بالمقابل زاخر بالفائدة والتأثير.

**(de Beaugrande & Dressler, 1981, chap. 7) . ولعل هذا التعليق يوضح أثر نظرية التغريب أو نزع الألفة التي تحدثنا عنها آنفا.**

## د- النص

ينبغي أن نعرف أن تنظير "**الأدب**" في العصر الحديث باعتبار أنه هو "النص" قد اتخذ مجراه مستبعداً عوامل المحاكاة والنفعية والتعبير، أو مقللاً من شأنها على الأقل. ومن ثم نجد أن الاستراتيجية الأساسية لنظرية النص المعاصرة هي رسم حدود النص الأدبي؛ يعيش في داخلها "مستقلا"، منقطعاً عن أصوله الضاربة في التاريخ وفي حياة الكاتب الفرد، وليس له من غاية نفعية أو عملية، ولا يؤثر على القارئ من قريب أو بعيد. والمحاذير التي وضعها ويمسات **Wimsatt** وبيردزلي **Beardsley** على غاية النص وتأثيره **(Wimsatt, 1954, pp. 3939)** تعبر عن رغبة المنظرين المعاصرين في تحديده واستبعاد ما ليس فيه، وكان لها أكبر الأثر على النظرية الأدبية والنقد في كل من أمريكا وانجلترا منذ الخمسينات. وكذلك استبعد "العالم **world**" ؛ لأن "**الأدب**" لا يصور واقعًا موجوداً من قبل، بل يبدع وحده عالمًا خاصًا به ومن ثم كان إصرار بعض الكتب المدرسية مثل كتاب ويليك وواريف **(1963)** على مصطلحات : تخيل، خيال، اختراع. كما أن النص الأدبي ليس له مسؤولية العلم المنطقية من احترام الحقيقة أو تزييف الشهادة **(Richards, 1924)**. فمبدأ استقلال النص لا يعير أهمية للعالم والكاتب والقارئ، لأن النص مكتف بذاته، "له حياته الخاصة" كما يقول إليوت الذي غالبا ما يستعين بتشبيه كولريدج للنص بأنه كائن حي، أي بناء متكامل من الأعضاء يشد بعضها بعضًا من أجل مواصلة الحياة. وعلى العموم، جاء التعبير عن نظرية استقلال النص بألفاظ بالغة الذاتية والأنانية والنرجسية مثل "القصيدة ذاتها" ، "البناء الداخلي"، "النقد

من الداخل"، "الكامن"، "باطني"، "الأساسي"، وبصفات لازمة أكثر من كونها متعدية مثل "هادف بذاته"autotelic، "لازم بنفسه" self- reflexive، "متمركز على نفسه" self-focusing، "متأثر بذاته"self-referential.

مقولة استقلال النص الأدبي لا تحل اللغز الأنطولوجي [أي وجود الشئ لذاته وبذاته] عن أي كيان "هو" . أو ليس استخدام الضمير "هو" بسهولة دليلاً واضحًا على أن النص الأدبي يعد "شيئًا" ما؟ وقد أحيا النقد الحديث أصل اشتقاق كلمة ***Poesis*** التي تعني "صنعة" بصفة عامة، ثم اصطلح الأدباء الانجليز في القرن الرابع عشر على تحديدها بمعنى "صنعة الشعر"، ثم شاع استعمالها في القرن السادس عشر بمعنى "الشعر" عامة مرادفًا لكلمة Poetic : فالنص إذن هو شئ مصنوع ببراعة، أي عمل فني، تحفة فنية صاغها الإنسان، حتى شاعت تشبيهات النص الأدبي بأعمال الفن التشكيلي التقليدية المتماسكة القوام، مثل : أيقونة icon، زهرية urn، نصب تذكاري monument. ليس من الغريب إذن أن عددا من مداخل نقد الفن الشعري يؤكد مادية النص الأدبى، وأهمية أداة التوصيل المعروفة شيوعا باللغة، وهذه المداخل النقدية يمكن أن نطلق عليها المداخل الشكلانية Formalist ، التي ينحدر أشدها ذاتية وإفاضة من معطف الشكلانية الروسية التي بدأت في العشرينيات (انظر عنها بصفة عامة Hawkes, 1977; Bennet, 1979; Leman & Reis, 1965) وأثرت في البنيوية خلال الستينات (Hawkes, 1977; Culler, 1975) ومن أهم أعلامها الناطقين بأفكارها فكتور شكلوفسكي ([1917] 1965)، يان موكاروفسكي Jan Mukarovsky([1932] 1965) ورومان ياكبسون (1960).

يعلن ياكبسون أن "الوظيفة الشعرية للغة –أي الخاصية التي تجعل

"**الأدب أدبيا**"- تكمن في انطلاقها نحو الرسالة MESSAGE ، والتركيز عليها بذاتها ولذاتها .. وهذه الوظيفة، التي تتصرف بالدرجة الأولى إلى تمثل العلاقات، تعمق الثنائية البديهية بين العلامات والأشياء" (1960، ص356). ويعني ياكبسون بالرسالة هنا الشكل الذي تتقمصه لغة النص أصواتاً، وخطأ يدوياً، وتراكيب، ودلالات ، بأكثر من كونها مضمونا يراد توصيله. ويتحقق التركيز على صيغة النص عن طريق رؤية مكثفة للإطار البنيوي ، وحسن التقسيم، والتوظيف الدقيق للتقنيات البلاغية التي تكثف النسيج اللغوي، ومن ثم "تنصرف إلى تمثل العلاقات"؛ أو على حد تعبير شكلوفسكي "تزيد من صعوبة عملية التلقي وتطيلها" ([1917] 1965، ص12). ويفسر ديريك أتريدج Derek Attridge لغة تحليل ياكبسون، فيوضح أن نظرية الأخير تصل إلى حد الإعجاب الفائق بالتركيبة المعقدة والتفاصيل الدقيقة للإطار البنيوي (Attridge, 1987, p.24). وهكذا فإن الشكلية اللغوية تتشابه كثيرا مع النقد الجديد في انشغاله بتعقيدات البنية البلاغية. وثمة تعريف مشابه لدى أمبرتوايكو Umberto Eco يلفت انتباهنا إلى "تراكم الشفرات Overcoding" أي تحميل النص بأعلى قدر من الزخرفة الإشارية أو العلاماتية (Eco, 1976, pp. 264ff). فالشكلية هي مفهوم باروكي "**للأدب**" يعلي من شأن القصيدة الغنائية باعتبارها المثل الأعلى في فن القول(16) .

من الملامح العامة الأخرى التي تميز مفهوم "**الأدب**" في النقد الشكلي

---

(16) واضح أن المؤلف يشبه عناية المذهب الشكلى بالتفاصيل اللغوية والدقائق البلاغية أو المحسنات البديعة، بالنزعة الباروكية في الموسيقى والفن التشكيلي ، التي يتصف بها كل شعر مشحون بالزخارف اللفظية واستعمال الصور الشعرية الغريبة، والقوة، رغم عدم انسجام أجزائه. وصفة باروك Baroque تطلق على الشعر الغنائي في القرن السابع عشر بانجلترا، وأوائل القرن الثامن عشر في كل من فرنسا وإيطاليا.

والنقد الجديد، افتراض وجود "لغة أدبية" خاصة، أو "لغة شعرية" مغايرة "للغة العادية" أو "اللغة العلمية". ويلخص ويليك ووايـن (1963، ص ص 22-26) معايير التمايز بين اللغتين بناء على ما قررته النظرية الانجليزية الأمريكية (التي تعود في المقام الأول إلى نظرية الدلالة عند أ.أ. ريتشاردز I.A. Richards) من خصائص للغة الأدبية أو الشعرية : أي أنها لغة لا مرجعية لها، غير عملية، غير عفوية، وهلم جرا. وأحد المعايير المقررة لديهما يذكرنا بالشكلانية الأوربية أو اللغوية : "إن اللغة الشعرية تنسق وتحكم مقدرات اللغة اليومية، بل إنها أحياناً ما تنتهكها وتشتد عليها في محاولة لإيقاظ وعينا وشد انتباهنا" (ص 24). واللغة الشعرية انحراف عن اللغة بصفة عامة، وخروج عن قواعدها الصوتية والتركيبية والدلالية والبراجماتية، بواسطة أدوات تستهدف كسر عاداتنا وزعزعة علاقتنا بأنماط الحياة التي نحياها، مثلما ذكر شكلوفسكي. وأدوات النص في إحداث الانحراف والخروج على المألوف درست بتوسع في مجال علم اللغة الأسلوبي (انظر على سبيل المثال : Leech, 1969; Cluysenaar, 1976 ولمزيد من التوسع عن اللغة الأدبية، والخروج على المألوف، انظر : Fowler, 1981 and 1986).

**تعليق : أدى اقتران النزعة الشكلانية في الأدب بعلم اللغة إلى تصور أن النصوص أبنية موضوعية شكلية، وأن المدخل إليها -في رأي أتباع حركة النقد الجديد- لا يكون إلا عن طريق "الكلمات المسطورة على الصفحة". فالنصوص هي تراكيب لفظية في المقام الأول والأخير. وهي في نظر علم اللغة الحديث في القرن العشرين -عبارة عن سلسلة من الجمل التي يتم وصفها على مستويات عدة. وليست هذه السلسلة من الجمل تتابعا اعتباطيا، بل هي بناء متماسك ومترابط بواسطة ما يسميه هاليداي وإيهاب حسن (1976) "علاقات التلاحم التي تربط الجملة بغيرها". وتتألف الجملة بدورها من وحدات صغرى ومكونات نحوية وصرفية كأشباه الجمل، والعبارات، وأصناف الكلام، والأصوات وعلامات الإعراب ... الخ. ويتكون بناء الجملة أيضا من وحدات معجمية تتألف منها أنماط**

من الكلمات مستمدة من معجم اللغة. والجملة -إلى جانب ذلك كله- بناء دلالي تتآلف فيه العلاقات الدلالية القائمة في الأساليب المختلفة المتنوعة بين شرح وإسهاب، وتكرار وحشو، وتضاد ونفي، وقصر واستدراك، وطباق وجناس، وهلم جرًا. وأخيرًا على المستوى المادي الخالص تتكون النصوص من أصوات يرمز إليها بالحروف، ويتم وصفها عن طريق تحليل الأصوات وخط الكاتب.

هذه المستويات التركيبية السالفة هي المستخدمة في المنهج الوصفي للتحليل اللغوي؛ وهو منهج اعتقد فيه أنصاره القدرة على تحليل أي نوع من النصوص، سواء كانت "محادثة، أو "إعلانا"؛ أو "قصيدة" أو تعليقا على مباراة كرة قدم أو "أقصوصة novella" . ولكن على الرغم مما تقدمه بعض الدراسات التي تتبنى المنهج الوصفي في تحليل النصوص، وتقرير معايير تصنف على ضوئها النصوص إلى نصوص "أدبية" ، وأخرى "غير أدبية"، فإن تلك الدراسات لم تحقق الفائدة المرجوة منها، بل إن اللغويين أنصار ياكبسون الذين قالوا بمعايير علمية لغوية "للأدب"، قد أساءوا إلى نظرية النص وتحليله . وعلى كل حال ، إذا ما كف هذا البحث العقيم ، لا يخلو تحليل بناء النصوص تحليلا شكليا من فائدة بالنسبة لفروع الدراسات الأدبية جميعا.

لقد أدى قصور المنهج الوصفي الشكلي في تحليل النص الأدبي إلى ضرورة اقتحام المحظور، والاعتراف ببساطة ان النصوص ليست أبنية لغوية شكلية، وقد سبق أن طرحت، في تعليقاتى على الفقرات السابقة الخاصة بالعالم والكاتب والقارئ، مفهوما بديلا ينظر إلى النص على أنه "خطاب اجتماعي" (Fowler, 1981)، أو نوع من "أنشطة الاتصال" (de Beaugrande and Dressler, 1981) . وإذا كان النص -بالمعنى اللغوي الضيق كما حدده المنهج الوصفي- هو الوسيلة الوحيدة للخطاب والاتصال، فإنه إنما يستمد قوته وتأثيره ودلالته من خلال ما يتيحه للقارئ من المعارف والقيم والعقائد التي تواضعت عليها الأبنية اللغوية ثقافيا في سياقات معينة للخطاب والاتصال. ويعني ذلك بنظرة لغوية أرحب أن يتسلح علم اللغة الشكلي بشئ من التحليل البراجماتي، أي أن يبحث عن "علاقة النصوص بمستخدميها، أي متلقيها"

**(Leavinson, 1983; Brown and Yule, 1983)**

ومن ثم كان لابد أن يستبدل بعلم اللغة الشكلي التحليل السياقي، وهو التحليل الذي

**يكشف العلاقة بين النص والكاتب من جهة، وبين النص والمتلقي من جهة أخرى. ينسحب ذلك كله على مستوى كتابة النص،وفهمه، واستخلاص مضمونه، في ظـــل ســياق غنـــي بالمعرفة والمعلومات المتبادلة، والعقائد، والمواضعات العامة. ولولا أن المساحة محـــدودة والمهمة مقصورة على عرض القضية باختصار، كنت أسهبت القـــول فـــي شـــرح هـــذه النظرية. ولكن القضية على أية حال -هي نظرية النص والخطاب، وليست نظريـــة "الأدب" بحال من الأحوال.**

## 6- ملاحظات أخيرة

يعد "**الأدب**" منذ القدم كياناً متميزاً وذا قيمة كبيرة. بيـــد أن أيـــاً مـــن منظري **الأدب** أو فلاسفة علم الجمال لم ينجح في تعريفه تعريفاً جامعاً مانعـــاً. وفي رأيي أن البحث عن "**الأدب**" بغية حصره وتحديده مضيعة للطاقة الذهنيـــة. لكن ليس معنى هذا أن نرفض الفكرة، أو نقلل من أهميـــة القيـــم الاجتماعيـــة المنوطة بها؛ لأن "**الأدب**" على العكس – قوة اجتماعية لا يستهان بها؛ وأحب أن أشير إلى مثال واحد في هذا الصدد.

حينما كنت أكتب هذه المقالة، كانت الحكومة البريطانية مشغولة بتقنيـــن محتوى التعليم المدرسي ومناهجه، عن طريق وضع مقرر إجباري لعدد مـــن المواد، ومنها اللغة الانجليزية. وتضمنـــت الوثيقـــة المقترحـــة **بعنـــوان اللغـــة الانجليزية لمن هم بين سن الخامسة إلى الحادية عشرة** (Cox, 1988) فضلاً عن "**الأدب**" يقدم أسباباً مختلفة لأهمية النصوص الأدبية في حياة الأطفال، وضرورة الدراسات الأدبية منذ المراحل المبكرة للتعليم المدرسي. وليس هناك من خـــلاف على هذا المبدأ بطبيعة الحال؛ إلا أنني لاحظت بسهولة وأود ألا يكون رأيـــي هداماً- أن الوثيقة المذكورة شاهد رائع على استخدام مصطلح **الأدب**، أو ســـوء استخدامه، في الخطاب النقدي المعاصر. والمصطلح يعرف من محيطه، كمـــا

يعرف المرء من صحبته؛ إذ إن عبارات مثل "أفضل أدب خيالي" و"قيمة **الأدب** في حياة الفرد ونشأته" (Cox, 1988, p.27) تكشف عن الإصرار على القيم التقليدية، وعلى الفائدة أو الدور الاجتماعي المنوط **بالأدب** من قبل اللجنة التي وضعت التقرير، وهو دور لا يغيب عن أنظار كل من له اهتمام بتحليل سياق الممارسة التربوية/ السياسية.

وقد يسهل فهم الإجراءات والقيم المطروحة في هذه الوثيقة إذا أسقطنا "**الأدب**" من الحسبان، وقصرنا الحديث على النصوص الأدبية في بنائها وما تلعبه من أدوار كثيرة في الممارسة الاجتماعية. بل إن من شأن هذا التبسيط أن يعمل على دفع التربية الأدبية في المدارس، والدراسات الأدبية العليا لدى أهل الاختصاص، في حالة ما إذا استبدلنا المفاهيم والأدوات الصالحة للتحليل، أي المداخل النقدية، بالأفكار الغامضة والكلمات المائعة مثل "الخيال" و"الفن". لقد أوصيت ببعض الأدوات الفنية المستمدة من علم لغة النص أو التحليل اللغوي للنص؛ وهناك المزيد من الأفكار العملية والنظرية الورادة في ثنايا الكتاب الحالي، والتي نأمل أن تساعد على رفع الغشاوة وإزالة اللبس في مجال الدراسات الأدبية.

# مراجع الفصل الأول

## مراجع لمزيد من القراءة

Abrams, M. H. (1965) "Theories of Poetry". in Alex Perminger (ed.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics,* Princeton University Press, Princeton, pp. 639-49.

____(1972) "What's the Use of Theorising about the Arts ?" In M. W. Bloomfield (ed.), *In Search of Literary Theory,* Corenell University Press, Ithaca, pp. 3-54.

Adams, Hazard (ed.) (1971) *Critical Theory Since Plato,* Harcourt Brace Jovnovich, New York.

Culler, Jonathan (1975) *Structuralist Poetics,* Routledge & Kergan Paul, London.

Eagleton, Terry (1983) *Literary Theory: An Introduction,* Basil Blackwell, Oxford.

Ellis, John M. (1974) *The Theory of Literary Criticism,* University of California Press, Berkeley.

Fowler, Alastair (1982) *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes,* Clarendon Press, Oxford.

Fowler, Roger (1986) *Linguistic Criticism,* Oxford University Press, Oxford,

Fowler, Roger (ed.) (1987) *A Dictionary of Modern Critical Terms*, revised and enlarged edition, Routledge & Kegan Paul, London.

Harari, Josué V. (ed.) (1979) *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Methuen, London.

Hawkes, Terence (1977) *Structuralism and Semiotics*, Methuen, London.

Jakobson, Roman (1960) Concluding Statement : Linguistics and Poetics . In T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, pp. 350-77.

Jefferson, Ann and Robey, David (eds) (1982) *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, Batsford Academic, London.

Lodge, David (ed.), (1972) *Twentieth Century Literary Criticism: A Reader*, Longman, London.

___ (ed.) (1988) *Modern Criticism and Theory: A Reader*, Longman, London.

Newton, K.M. (ed.) (1988) *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, Macmillan, London.

Wellek, René (1970) "The Name and Nature of Comparative Literature". In Rene Wellek, *Discriminations*, Yale University Press, New Haven, pp. 3-36.

Wellek, Rene and Warrnen, Austin (1963) *The Theory of Literarture*, Penguin, Harmondsworth [First Published 1948]

Wimsatt, W. K. and Brooks, Cleanth (1967) *Literary Criticism: A Short History,* Vintage, New York [First Published 1948]

## مراجع إضافية وردت فى الدراسة

Artidge, Derek (1987) "Closing Statement: Linguistics in Perspective". Nigel Fabb, Derek Attridge, Alan Durant and Colin MacCabe (eds), *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature,* Manchester University Press, Manchester, pp. 15-32.

Baldick, Chris (1983) *The Social Mission of English Criticism, 1848-1932*, Clarendon Press, Oxford.

Barthes, Roland (1975) *S/Z,* Translated by Richard Miller, Jonathan Cape, London.

____ (1979) "From Work to Text". In Josué V. Hariri (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism,* Methuen, London, pp. 73-81

Bauman, R. and Sherzer, J. (eds) (1974) *Explorations in the Ethnography of Speaking*, Cambridge University Press Cambridge .

Beaugrande, Robert de and Dressler, Wolfgang (1981) *Introduction to Text Linguistics,* Longman, London.

Bennett, Tony (1979) *Formalism and Marxism,* Methuen, London.

Booth, Wayne C. (1961) *The Rhetoric of Fiction,* University of Chicago Press, Chicago.

Brown, Gillian and Yule, George (1983) *Discourse Analysis* , Cambridge University Press, Cambridge .

Cluysenaar, Anne (1976) *Introduction to Literary Stylistics,* Bastford, London.

Cox, C. B. (1988) *English for Ages 5 to 11,* Department of Education and Science, London.

Downes, William (1984) *Language and Society,* Fontana, London.

Eagleton, Terry (1976) *Criticism and Ideology,* Verso, London.

Eco, Umberto (1976) *A Theory of Semiotics,* Macmillan, London.

Foucault, Michel (1979) "What is an Author?". In Josué V. Harari (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism,* Methuen, London, pp. 141-60.

Fowler, Roger (1977) *Lingusitics and the Novel,* Methuen, London.

____ (1981) *Literature as Social Discourse,* Bastford, London.

Gumperz, John J. and Hymes, Dell (eds) (1972) *Directions in Sociolinguistics,* Holt, Rinehart & Winston, New York.

Halliday, M. A. K. (1971) "Lingusitic Function and Literary Style: An Inquiry into the Language of William Golding s *The Inheritors*". In Seymour Chatman (ed.), *Literary Style: A Symposium,* Oxford University Press, New York, pp. 330-65.

____(1978) *Language as Social Semiotic,* Edward Arnold, London.

____(1958) *Introduction to Functional Grammar,* Edward Arnold, London.

Halliday, M. A. K. and Hasan, Ruqaiya (1976) *Cohesion in English,* Longman, London.

Holub, Robert C. (1984) *Reception Theory*, Methuen, London.

Hymes, Dell (1972) "Models of the Interaction of Language and Social Life". In John J. Gumperz and Dell Hymes (eds), *Directions in Socolinguistics,* Holt, Rinehart & Winston, New York, pp. 38-71.

Leech, Geoffery N. (1969) *A Linguistics Guide to English Poetry,* Longman, London .

Lemon, Lee T. and Reis, Marion J. (eds and trans) (1965) *Russian Formalist Criticism : Four Essay,* University of Nebraska Press, Lincoln .

Levinson, S. C. (1983) *Pragmatics,* Cambridge University Press, Cambridge.

MacCabe, Colin (ed.) (1988) *Futures for English,* Manchester University Press, Manchester .

Mukarovsky, Jan (1965) "Standard language and Poetic Language". In Paul L. Garvin (ed. and trans.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style,* Georgetown University Press, Washington, pp. 17-30 [essay first published 1932].

Palmer, D. J. (1965) *The Rise of English Studies,* Oxford University Press, London.

Richard, I. A. (1924) *Principles of Literary Criticism,* Kegan Paul, Trench, Trubner, London.

Sartre, Jean Paul (1967) *What is Literature?* Methuen, London [First Published 1949]

Shklovsky, Viktor (1965) Art as Technique . In Lee T. Lemon and Marion J. Reis (eds), *Russian Formalist Criticism: Four Essay,* University of Nebraska Press, Lincoln. pp. 5-24 [ essay First Published 1949]

Tillyard, E. M.W. (1958) *The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge,* Bowes, London.

Todorov, Tzvetan (1965) *Théorie de la Littérature,* Editions du Seuil, Paris.

Weitz, Morris (1964) *Hamlet and the Philosophy of Language,* Chicago University Press, Chicago.

Widdowson, Peter (ed.) (1982) *Re-reading Eng,* Methuen, London.

Williams, Raymond (1976) *Keywords,* Fontana, London.

____ (1981) *Culture,* Fontana, London.

Wimsatt, W. K. (1954) *The Verbal Icon,* University of Kentuchy Press, Lexington.

# الفصل الثانى

## النقد CRITICISM

كريستوفر نورس **Christopher Norris**

### توطئة

يبدو لى أن أفضل طريق لاحتواء ما يدور فى ساحة النقد الأدبى المعاصر يتمثل فى العودة إلى مصادره الكبرى فى كتاب سبينوزا **Spionza** بعنوان **رسالة اللاهوت والسياسة** *Theologico-Political Treatise* (1760)[1]. يثير هذا العمل كل القضايا وثيقة الصلة بالموضوع ، بل يضعها

---

(1) باروخ دى سبينوزا (1632–1677) فيلسوف هولندى ، ولد فى أمستردام لأسرة يهودية من أصول برتغالية ؛ درس اللاهوت وبرز فى الفلسفة ، وكانت أراؤه وأفكاره المتحررة سبباً فى اتهامه بالإلحاد و المروق عن الدين ، وكادت تودى بحياته على يد أحد اليهود المتعصبين. وقد عرضت عليه وظيفة أستاذ فى جامعة هيدلبرج ، لكنه رفض المنصب خشية أن يؤثر على آرائه وحريته فى التعبير عنها . وإليه تنسب الفلسفة الاسبنيوزيةSpinozim التى تجدها مبسوطة ومشروحة فى كتبه ورسائله ، وأهمها على الإطلاق : **كتاب الأخلاق** ، ورسالة **فى اللاهوت والسياسة** المذكورة . وقد ترجم هذه الرسالة إلى العربية الدكتور حسن حنفى ، مع مقدمة اضافية عنها وعن فلسفة سبينوزا ، والمقارنة بينه وبين ديكارت ، ومكانة سبينوزا فى الفكر اللاهوتى . أما موضوع الرسالة فيحدده المؤلف فى عنوان فرعى شارح لعنوانها الأصلى ، يقول فيه : " وفيها تتم البرهنة على أن حرية التفلسف لا تمثل خطراً على التقوى أو على السلام فى الدولة ، بل إن القضاء عليها يؤدى إلى ضياع السلام والتقوى ذاتها " . ويعلق د. حسن حنفى قائلاً : " للرسالة إذن هدفان : الأول إثبات أن حرية الفكر لا تمثل خطراً على الإيمان ، أو بتعبير آخر أن العقل هو أساس الإيمان ؛ والثانى إثبات أن حرية الفكر لا تمثل خطرا على سلامة الدولة ، أى أن العقل أيضاً هو أساس كل نظام سياسى تتبعه الدولة " . (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ص 13) .
رسالة سبينوزا تحليل نقدى جرئ للكتاب المقدس ،ومحاولة عقلية لتفسير النص الدينى فى سياقاته الحافلة بالقضايا السياسية والأيديولوجية ، وذلك بمنأى عن القص الروائى والسرد=

فى سياقها الحافل بالحوار السياسى والأيديولوجى الذى يلتقى بالمسائل المطروحة هنا فى نقاط عديدة . وتشمل هذه القضايا: (1) قضية تفسير الحقيقة ، أو بمعنى آخر قدرة الأدب على إعطاء رؤية معرفية للحكم والتفسير ، تختلف عن رؤيته الجمالية أو الخيالية المحضة . (2) العلاقة بين تأويلات الكتاب المقدس والنقد الأدبى العلمانى ، وهى مسألة أثارها سبينوزا وواصل بحثها ماثيو آرنولد ([1865] 1973 ) ، وفرانك كيرمود Frank Kermode وآخرون . (3)وضع التفسيرات القائمة على السرد القصصى وموقفها من الفلسفة والتاريخ والنظرية السياسية . (4) مدى ما تتأثر به هذه الضوابط نفسها من تعاملها أو تزاوجها مع بعض تقنيات القراءة النقدية البلاغية الفاحصة rhetorical close- reading المألوفة لدى دارسى الأدب. وقبل أن أختم مقالتى سوف أدلى بدلوى فى قضية رواية سلمان رشدى **الآيات الشيطانية** ***The Satanic Verses*** (1988) ، ما دام هجوم الأصوليين الدينيين[2] عليه يتسم

---

المتخيل اللذين يطبعان معظم الرؤى التأويلية ،وخاصة عند موسى بن ميمون ومن دار فى فلكه ، كما سيتضح بعد ذلك .

(2) ينبغى أن نتحرز كثيرا عندما نستخدم مصطلح " **الأصولية** Fundamenalism "ومشتقاته التى تلقى رواجا فى كتابات المعاصرين ؛ إذ المصطلح نفسه صياغة صادرة عن الفكر المسيحى الغربى ، حيث يعنى بالنسبة لبعض طوائف المسيحيين – وخاصة أتباع المذهب البروتستانتى– تفسير كل كلمة فى الكتاب المقدس تفسيرا حرفيا ينطوى على نظرة ضيقة لمقاصد الشريعة . أما المصطلح بصفة عامة فينصرف إلى العودة إلى الأصول الأولى فى الشريعة ،وهى نزعة –كما ترى– لا تثير قلقا أو تخوفا ، بل هى نزعة محمودة تتماشى مع الفطرة التى فطر الله الناس عليها ،وتراعى الجانب الروحى والتسامح فى الإنسان أيا كان ، لا تبديل لخلق الله

ولكن المصطلح اكتسب فى الفترة الأخيرة بعض الدلالات السياسية والاجتماعية التى كادت تغيب المعنى الأصلى له ، بل أوشك فهمه أن ينحصر فى نطاق محدود لوصف الحركات

بوجه شبه صارخ مع ما أصاب سبينوزا على أيدى المفكريـــن الأصوليين ، مسيحيين ويهودا على السواء.(وللتذكرة: حرم سبينوزا من المعبد اليهودى فـــى أمستردام سنة1656 م، وأدينت كتاباته ووصمت بالإلحاد والتدجيل " صاغها فى جهنم يهودى آبق مع الشيطان " ).

وأحد المعالم الأساسية فى دراستى أن النقد الأدبى نشأ وتطور جنبا إلى جنب مع الجهود الفكرية فى عصر التنوير Enlightment التى كانت تستهدف الحد من سطوة النفوذ الدينى ،وتغييب العقل ، وتغليـــب اللاهـــوت. فالنظريـــة النقدية – وهو المصطلح السهل والمتاح الذى يغطى مدارس وأفكارا متصارعـة – لم تكن لتنتهى إلى ما انتهت إليه الآن بدون هـــذه الخلفيـــة التاريخيـــة مـــن المحاولات الجريئة التى قام بها سبينوزا وأمثاله من المفكرين الأحرار. ولابـد ألا تغيب هذه الحقائق عن أذهاننا فى وقت تتهدد فيه قيم عصر التنوير ، ليـــس على أيدى الأصوليين الدينين فحسب ، ولكن من قبل بعض دعاة عصر ما بعـد الحداثية الذين ينكرون تراث العقل النقدى كأنه نوع من الأنواع التى شـــخصها نيتشه ووصفها بأنها حقيقة مستبدة تتظاهر بالبراءة والنزاهـــة (انظـــر : 1988

---

الدينية المتطرفة فى الدول الإسلامية خاصة . تلك الحركات التى تتسم بضيق الأفق والجـــهل بمقاصد الدين والشريعة وسياقات النصـــوص الدينية من ناحية الزمان والمكان والأحـــوال، والتى ربما كانت دوافعها ومنطلقاتها غير دينية فى الأســـاس ، أو كـــانت نتاجـــا لظـــروف وملابسات أخرى لا مجال للخوض فيها فى هذا المقام . ولا يمكن بحال مـــن الأحـــوال أن نقصر استخدام " الأصولية " على تلك الحركات وحدها ، غافلين عن مثيلاتها فى بلاد العـــالم الواسعة غربا وشرقا وفى الشمال والجنوب على السواء .

ومن ثم فإن المصطلح ومشتقاته : أصولية ، أصولى .. الخ ، التى سوف تتردد فـــى ثنايـــا الكلام بين الحين و الحين ، يجب أن يفهم فى هذا الإطار ، ولا يقتصر على وصف حركـــات دينية إسلامية دون غيرها فى ديانات أخرى مسيحية أو يهودية أو هندوسية أو بوذية ... إلخ.

Norris, ) .ولما كانت المساحة محدودة ، فإننى سوف أحيل القارئ – فى ثنايا المقال – إلى موضوعات أخرى وردت فى هذا المجلد ( ومنـــها علـــى ســـبيل المثال: نظرية تأويل النصـــوص المقدســـة هيرمنيوطيقـــا Hermeneutics ، النزعة التأريخية الجديدة New Historicism ، التفكيـــك Deconstuction ،وما بعد البنيوية ، والنقد الماركسى .. إلخ) [3]على أمل أن يجد الوقت والرغبة فى الاستزادة منها . وهذا الفصل – كما هو واضح – ليس اســـتعراضا بـــاردا وجافا لما يجرى فى ساحة النقد الأدبى الآن ، بل هو مناظرة ساخنة تتبع كل ما يجرى بالمناقشة والحوار إلى آخر المدى . ومهما يكن من أمر فإننى أزعـــم أن تلك الموضوعات هى أهم القضايا التى تدور فى النقد الأدبى المعاصر ، وأنـــها لا يمكن أن تفهم بمعزل عن المدخل التاريخى والنظرى معا ، الـــــذى يرجـــع الفضل فيه إلى عمل سبينوزا الرائد .

## تأويل النصوص المقدسة و المبحث النقدى العلمانى

يطرح فرانك كيرمود تصورا يأخذ بأيدينا إلى مجموعة من التأملات ، فـــى كتابه **تكون الباطن** *The Genesis of Secrecy* (1979) ، وهو بمثابـــة دراســـة لمناهج تأويل النصوص المقدسة التى تصلح للنصوص الدينيـــة و الدنيويـــة. إن مـــا يشغل كيرمود أساسا – وهو يكتب من موقع " المحايد " العارف ببواطـــن الأمـــور ، الذى يقف مما جاء بالكتاب المقدس موقفا نقديا – هو الحوار المستمر بين التفســـيرات الأصولية والتفسيرات الأخرى التى تسمح بقدر من الترخص ، أو بقدر مـــن الفـــهم المبتكر ، الذى يستجيب بفعالية أكثر لضغوط التغير الاجتماعى والأيديولوجى. وفـــى هذه الحالة سيحدث تحول أو انحـــراف فـــى مســـار القـــراءة " الحرفيـــة "li teral

---

(3) سوف يهتم المترجم بتوضيح كثير من هذه المصطلحات التى تمثل تيارات نقدية وفكريـــة فى الأدب ،والتى تتردد بكثرة فى طوايا هذه الدراسة ،وفى مواضعها إن شاء الله .

( الموروثة أو المعترف بها كنسيا ) للنص إلى قراءة أخرى لا تألو جهدا فى التوفيق بين النص المقدس ومتطلبات التفسير الحالى . وينتج عن ذلك فض " أسرار Secrets " ذات طبيعة قصصية فنية ، أو استخلاص دلالات من الغامض المحجوب عنا بأسراره أو بطبيعته الخاصة ، أسرار ودلالات لا تتكشف أبدا إلا لمن أوتى جوامع علم التأويل ومهاراته . ومن خلال التفاعل بين القراءة الحرفية والقراءة الأدبية ، تصبح النصوص التراثية ( دينية أو دنيوية ) مثار جدل دائم وحوار متصل لدى أصحاب الملل و النحل على اختلافهم . وتلك لعمرى سمة "القديم الخالد Classic " ، الذى يعرفه كيرمود بأنه عمل ينفتح معناه لمتطلبات التفسير والتعبير فى كل زمان ، فلا تستطيع رؤية واحدة – أصولية أو غيرها – أن تحيط به، وأن تستنفذ مخزون طاقاته الكامنة (انظر : Kermode, 1975) . فإذا ما زعمت الرؤية الأصولية احتكار **الحقيقة** ***Truth*** استنادا إلى وحى إلهى، أو اعتمادا على برهان تدعيه ، فإن من حق وجهة النظر الأخرى أن تنازعها السلطة ، وأن تتحداها بطرح بدائل وخيارات فى تأويل **دلالات** ***Meanings*** النصوص تأويلا طازجا لم يخطر على بال الذين نصبوا أنفسهم حراسا للتراث دون بصر ناقد فيه .

وبهذه الطريقة – حسبما يرى كيرمود – انتقلت التقنيات التى وظفها أساسا علماء الكتاب المقدس – محاولتهم التوفيق بين مزاعم امتلاك حقيقة الوحى– إلى مجال الدراسات الأدبية غير الدينية ،وهيأت لظهور العديد من الاتجاهات المتضاربة على ساحة النظرية النقدية المعاصرة . وربما ازدادت وجوه الشبه قوة إذا مضينا فى استقراء الخطاب النقدى لاتجاه ما بعد البنيوية فى فرنسا ، إذ يولى أهمية قصوى لقيم الدلالة المتعددة plural meaning ، القراءة الخاطئة التى ترمى إلى التحرر من ربقة الأسلاف creative

misprision[4]، التناص [5] ، أو لعملية القراءة بوصفها اشتباكا إيجابيـــا مـــع

---

(4) سوء الفهم أو القراءة الخاطئة misprision هى القراءة التى يتعمدها الشاعر" الواعـــد *Strong* "لقصيدة قوية ذائعة لدى شاعر سابق ، بصورة تشوهها وتحـــط مـــن قيمتـــها ، التحرر من ربقة نفوذ الماضى وتأثيره على الحاضر ،والتخلص من وطأته علـــى وجـــدان الشاعر الحالى . وهذا الإحساس بضغط الماضى على الحاضر لابد أن يتسرب إلى تفسيرات القراء للقصيدة ، فيظنون أنه ليس فى لإمكان أبدع مما كان.

وقد روج لهذه النظرية الناقد المعاصر هارولد بلوم فى كتابه **القلق من عقـــدة التـــأثر** *The Anxiety of Influence* (1973) الذى سوف يشير إليه هذا البحث فى متن الدراسة وفـــى قائمة المراجع . ويرى بلوم أن الإحساس بتحكم الماضى فى الحـــاضر يمثـــل عقـــدة لـــدى الشعراء، إذ يحس الشاعر بوطأة تقاليد التراث الشعرى على وجدانه ،وعلى محاولته لإثبـــات ذاته ، ومن ثم يجاهد للتخلص من هذا الإحساس ،ويتحداه كى يفسح مجالا لرؤيته الخاصـــة . وكان من منطلق بلوم من نظرية الأجيال ، أو مشاعر الغيرة ، وربما الحسد والعداء ، التـــى تتولد لدى الأجيال نحو أسلافهم ، مثلما كان لدى شعراء الرومانسية الإنجليز تجاه ميلتـــون ، الذى كان يعد " أبا للحركة الرومانسية ، حاولوا التخلص من " أبوته " بكافة السبل ، ومضـوا يعلنون عن أنفسهم وذواتهم .

وتتخذ رغبة الشاعر فى مقاومة نفوذ الماضى شكل القراءة الخاطئة للقصيدة الأصليـــة ذات القوة والبراعة، وإعادة صياغتها صياغة مساوية فى القوة والبراعة ، ولكنـــها تـــهدف إلـــى تشويهها والحط منها، وذلك حتى تحل محلها وتتبوأ مكانتها . وقد شاع هذا التقليد لدى شعراء الحركة الرومانسية فى إنجلترا حتى صار ظاهرة ، فوجدنا على سبيل المثال شيلى فى إحدى قصائده بعنوان " قصيدة للريح الغربية " يعارض قصيدة أخرى للشاعر وردزورث بعنـــوان " قصيدة : تلميحات الخلود " .

ويذهب بلوم إلى حد الزعم بان " السر الخفى الذى يطبع معظم أشعار القرون الثلاثة الأخيرة ، هو القلق من نفوذ الماضى ، حيث يخشى انسداد السبل أمام موهبته وأعماله الحقـــة " – أى أن يردد لسان حاله مع الشاعر العربى الجاهلى عنترة بن شداد العبسى: "هل غادر الشـــعراء من متردم " .

(5) تضمين عناصـــر نـــص أدبى وتوظيفها داخل نص أدبى آخر ، أو ما يعرف بالتناص= = Intertextuality ، وهو مصطلح صاغته الناقدة جوليا كريستيفا Julia Kristeva ، ويشـــير

شفرات أو إشارات فى النص ، لا تتيسر لأى تفسير تقليدى أصولـــى ( انظــر بصفة خاصة Barthes, 1975, 1976 ) . ويرى كيرمود أن هذه القيم لن تفهم إلا فى سياق كونها الوجه العلمانى للمدخل التقليدى الذى يتبناه علماء الكتـــاب المقدس حينما يقرأون شيئا من الأناجيل قد يشــير إلـــى " تحقــق fulfilling "نبوءة غامضة من نبوءات العهد القديم ، أو حينما ينظرون إلى العهد القديم ذاته على أنه تكهن بظهور المسيح. إن ما يحدث فى القـــراءة الواعيـــة – للنــص المقدس – هو ضرب من الإجراءات المعقدة التى تهيئ لفهم شفراته وتقريـــب رموزه وإشاراته ؛ على حين تتقيد القراءة التقليدية الأخرى بما اصطلح عليـــه مجتمع معين وآمنت به طائفة من الناس،وتسمح –فى الوقت نفســه – برؤيــة فضفاضة تتغاضى عن الفجوة التى تفصل طرائق التفكير والوعى فى المــاضى والحاضر (Charity, 1966 ) . وفى فترات الاستقرار النسبى قد يسود إجماع على مذهب معين يصنع أسس الحوار ومفرداته ، ويستبعد بشــدة كــل قــراءة هامشية أو جامحة . وفى فترات أخرى من عصور القمع السياسى أو الدينـــى ، غالبا ما ينفرط عقد هذا الإجماع المتعارف عليه ، حتى يختلط الحابل بالنـــابل وتخرج علينا كل طرائق التفسير، وتتبدل أسس الحوار ومفرداته كى تتسع لكــل القراءات ، على عكس ما يتوقع من عصور الاستبداد السياسى والقمع الدينى.

ومحور وجهة نظر كيرمود هو أننا لن نستطيع فهم مواطن الحيوية فى

---

إلى العناصر التى تحكم علاقات النصوص الأدبية بعضها ببعض . وهذه العلاقات المتداخلــة "المتناصية" تشمل من بين ما تشمل الرموز والإشارات ،والتضمين والاقتبـــاس، والترجمــة والمحاكاة التهكمية ، والمعارضة الجادة ،والتقليد ،وغيرها من العناصر. وقد شــاع تحليــل هذه الظاهرة الفنية لدى أتباع البنيوية وما بعدها فى النقد الأدبى ، حيث نظروا إلى النصوص فى ضوء علاقاتها بنصوص أخرى ، أو فى علاقاتها بنفسها ،لا علـــى أســاس مــن واقــع خارجها .

التراث ( أو ما تمثله معايير الصياغة فيه من دينامية ) إلا إذا أخذنا فى الحسبان هذا التأرجح المستمر فى ميزان القوة بين صيغ الوعى التقليدية وغير التقليديـة. ومن ثم فإنه يقول " إن محور التفسير المعاصر للكتاب المقدس يدور حول تأكيد الرأى القائل بأن العقل القوى يتعامل مع ما هو مكتوب على حساب الموضـوع الذى كتب فيه " (Kermode, 1979, p.119 ) . وقد أراد سبينوزا أن يحقـق ذلك، ونجح آنذاك فى قطع الرباط البالغ القداسة بين دلالة النص وحقيقة الوحى، وجعل النقد – من ثم – حرا ومنطلقا فى بحث مسائله دون سـلطان عليـه أو تدخل من حراس التراث الدينى :

> **لقد تمسك سبينوزا بأن الكتاب المقدس إلهى الأصل ، إلا أنـه مناسـب لإدراك البشر ، الذى قد يؤمن بما جاء فيه بعد تدبر وتفكير ، ولكـن لا ينبغى أن يخلط ذلك بحقيقة الوحى . " إن إدراك دلالة الكتاب المنزل شئ ، وإدراك تلك الحقيقة ذاتها شئ آخر " . خمسة قـرون مـن التـأويل العقلانى اليهودى كانت تقف وراء سبينوزا ؛ ولكنه كان يعيـش قضايـا عصره ، وكان يعى أن خلط تفسير النص المقدس بالحقيقة المطلقة ربما يؤدى إلى خنق الحرية الدينية .وهكذا بدا كتابه القيم دينيـا فـى سـنة 1670م مروقا عن الدين ،ونجحت سطوة النزعة السلفية فـى تغليـب الحقيقة على الدلالة . (ص 119)**

ومن المؤكد أن ذلك كان أحد أسباب تشويه صورته عنـد المسـيحيين واليهود على السواء.ولكن حين يسوى كيرمود بين " الحقيقة Truth " وحقيقـة الوحى الدينى – أى كلمة الرب التى اختص بها الصفوة الذين أوتوا علم تأويلـه – فإنه يتغاضى عن صنف آخر من الحقيقة يجعله سبينوزا غاية البحث الفلسفى ، حيث تتوفر فيه وبه أوثق السبل لنقد عادات الإيمان غير الصحيحة . وهكـذا فإن كيرمود على ما يبدو لا يعترف بالتناقض الكامن فى هذا المصطلح الـذى

يترذد فى اقتباسه السابق من سبينوزا :إذ " الحقيقة " من ناحية ، رخصة مفترضة تخول لأكثرية علماء التأويل ( من رجال الدين أو المفسرين) سلطة فرض تفسيراتهم للنص المقدس بناء على ما يتمتعون به من إجازة إلهية ؛ ومن ناحية أخرى ، ترمز إلى مقدرة العقل فى اختبار صدق هذه التفسيرات ، مهما كانت مصادرها ، على محك الأفكار الصحيحة ، أى الملائمة للقدرة العقلية .وبغير ذلك لن نستطيع التصدى للتحيز وهيمنة الرأى الواحد ،أو التسليم الاعتقادى الأعمى الذى غالبا ما يأتى – فى رأى سبينوزا – نتيجة للخلط بين دلالة النص والحقيقة المطلقة .

ويساعد هذا على إدراك ما لاحظه بعض المعلقين على أعمال كيرمود منذ ظهور كتابه **تكون الباطن** ، وخاصة تذبذبه فى تحديد العوامل التى تتحكم فى القراءات النقدية : هل هى ضغوط المؤسسات الحاكمة ؟ أم روح مقاومة التغيير التى تغذيها صيغ فكرية سائدة لا خلاف عليها؟ وغالبا ما يلبس النقد الموجه لكيرمود ثيابا أيديولوجية ، نظرا للشكوك التى تحيط بنزاهته ، أو تذبذبه المتعمد ، كما ذكر بعضهم ، بين ولع بالأفكار التقدمية والراديكالية لمرحلة ما بعد النظرية البنيوية ، وتعلق واه بأسباب التراث . أو بعبارة أخرى تتجاوز هذا التضارب فى المصطلحات: يؤمن كيرمود باستمرارية "القديم" وثباته فى آن واحد. (انظر : Arac, 1987) . وربما يستطيع المرء– من موقف المتعاطف – أن يبرهن على أن كيرمود منشغل بمشروع نظرية نقدية تعيد اكتشاف قيم النصوص فى تعدد دلالتها، أو فى قابليتها لتفسيرات جديدة كل الجدة . وليس من شأنى الفصل فى هذه القضية ، بقدر ما أتساءل عن أثرها فى تقييم كيرمود لجهود سبينوزا الذى أوجزناه منذ قليل . ورأيى أن ما أضافه كيرمود للتمييز بين الحقيقة ومفهوم النص أو دلالته ، يضع " الحقيقة " فى جانب السلطة

والتراث ونفوذ المؤسسات الرسمية ، على حين تقترن " دلالة النص " بحرية المفسر وشجاعته فى تحدى هؤلاء جميعا ، وقراءة النصوص فى ضوء الأولويات التاريخية والثقافية المتغيرة ؛ ومن ثم نجنب " القديم " – أو ما يعرف اصطلاحا بـ " التراث" – أن يصبح مجرد شعار لخدمة نظام عقائدى ضيق الأفق. ويرى كيرمود " الحقيقة " كأنها حرم مصون ، ومستودع لقيم تتحدى الزمان والتغيير ؛ أما " دلالة النص" فهى التى ترفض كل أشكال التضييق العقائدى ، وكل المحاولات التى تحد من حرية المفسر وكأنه أحد الذين يسلمون بالحقائق المطلقة تسليما أعمى .

ولعل كيرمود ، بهذه الرؤية ، يشبه موقف ناقد متمرد آخرهو هارولد بلوم Harold Bloom الذى يعتبر أن أفضل القراءات وأبعدها أثرا هى التى تشتبك – كما فعل الشعراء من قبل – فى صراع متوتر مع النصوص الأصلية (مثل مواجهة أوديب لشهود مأساته ) . وهى القراءة التى تستطيع أن تزعم لنفسها القدرة على اقتحام العالم المتخيل للنص ، ورؤيته رؤية تقصر عنها القراءة التقليدية لدى المفسرين الأصوليين (انظر : Bloom, 1973,76,82 ). بيد أن كيرمود يختلف كثيرا عن بلوم ، إذ يعتقد بوجود موانع قوية تحول دون تنفيذ هذا المشروع النقدى الجرئ ، ومنها بعض أشكال "هيمنة المؤسسات أو السلطة الرسمية " ، التى تجمع على رؤية قاصرة وفهم محدود تحتكم إليهما فى أية تأويلات جديدة . وفى هذه النقطة يتفق كيرمود مع ستانلى فيش Stanley Fish، أى فى كون النقد مشروعا مشاعا للفهم والإدراك ، يتطلب بعض القدر من التواصل والاستمرار (أو الاختلاف مع الثوابت ) ، حتى فى عصرنا الحالى يتحدى الثوابت ويتشكك فى كل موروث ( Fish, 1979, 1989 ) . وخلاصة ما ننتهى إليه فى تناول كيرمود لهذه المسألة هو إحجاماً متعمداً ومسبباً عن

حسم اختياره لأحد هذين الاحتمالين الظاهرين ، ما دام لكليهما دور حيوى فى كل جهد تفسيرى أو نقدى . ولا يستطيع المرء التملص من هذه الخلاصة ما دام متفقا مع كيرمود فى أن الدلالة هى نتاج خالص للشفرات والموروثات المفسرة، ونقطة توازن أبدى (كما يحلو تسميتها عند علماء التأويل ) بين " ما سبق إلى الإدراك" الذى يمثل التراث ،ومتطلبات قراء يعيشون فى مجتمع معاصر، ويجتهدون فى فهم هذا التراث نفسه ( انظر Gadamer, 1975, 1979 ). ويتضح مما سبق أن أى تفسير جديد ، أى تحد للأمر الواقع القائم على السلطة الرسمية ، لابد أن يتصالح ويتواءم مع المتعارف عليه ، هذا إن أراد أن يلقى استجابة فورية من القراء المؤهلين للحكم فى هذه الأمور .

وليست هذه الورطة مقصورة بالطبع على رؤية كيرمود لتلك المسألة ، بل إنها فى الحقيقة حلقة من حلقات " دائرة التأويل "[6] ،كما يصفها فلاسفة من أمثال هيدجر Heidegger وجادامر Gadamer ، ألا وهى القول بأن منطلق التفسير إنما يكون من داخل سياق ثقافى معين محمل بالعقائد والقيم والاهتمامات المعرفية ، التى يستحيل التعبير عنها تعبيرا كاملا – فضلا عن أن تكون موضوع مبحث نقدى جرئ– لأنها تعتمد على خصوصيات كامنة فيها ، تجعل من الصعب التفاعل معها إلا على أساس من الفهم المشترك (Palmer,1969

---

(6) دائرة التأويل hermeneutic circle هى أن يقوم التحليل النقدى بتشريح مجموع النص أو كليته وفهمه من خلال تفاصيله ، وفهم تفاصيل النص من خلال كليته : أى أن يفهم النص من سياقه الثقافى المشبع بالمعارف و القيم الثقافية غير المحددة ؛ والتى تكون من ثم موضع اهتمام النص ، حيث لا يمكن فهم تلك التفاصيل أو الجزئيات بمفردها . وقد كانت هذه المسألة موضع اهتمام الفلسفة الألمانية منذ القرن التاسع عشر عند فريدريش شلير ماخر Schleiermacher ؛ وعبر هانزجورج جادامر Gadamer فى الستينيات عن هذه النظرية فى مقولته عن فهم الحاضر فى سياق الماضى والعكس بالعكس .

Hoy, 1979 ) . وعندئذ فليس من الوارد أن يقاوم النص القيم المتعارف عليها مقاومة عنيفة – أو يتطلب قراءة نقدية معادلة له فى العنف – تقاوم وتتحدى المعايير الرسمية السائدة . ولن يكون من الوارد ، بناء على هذا ، نقد القيم المتعارف عليها من منطلق بديل ( أى عقلانى أو مستنير ) ، مادام ذلك يجر إلى زعم باطل ، هو أن التفكير الحر يشق مجرى معرفيا مستقل الرؤية عن العقائد والدلالات والخصوصيات التى تشكل وتميز حياة ثقافية معينة . ويمكن أن ننتهى – تأسيسا على ذلك ، وكما هو حاصل فى القراءات النقدية الأشد محافظة–إلى عدم جدوى طرح الرؤى النقدية التى تفتقد قوة الإقناع ( لأنها تسخر من كل الأعراف المناسبة ) ، أو تضطر إلى تقديم تنازلات لشروط سبق إقرارها وفرضها من قبل اتجاه نقدى معين . وإذا صح ما ذهب إليه مفكرون مثل جادامر– أى إذا صح أن الفهم والإدراك محصوران دائما فى " دائرة التأويل" التى تعتمد على الخصوصيات المعرفية الكامنة – فمن الصعب أن نتصور إذن كيف تستطيع القراءة النقدية أن تنفصل عن الأفكار المتداولة والمتعارف عليها، أو أن تتغاضى عن الاعتقاد الفطرى الراسخ فى نفوس الناس.

وباختصار تنتهى هذه الفلسفة (دائرة التأويل) إلى حبس نفسها فى سجن أحكمت هى بناءه ، حيث لم يعد هناك دور تلعبه قيم الحقيقة والزيف ، مادمنا مستمسكين بعقائد نرى فيها النفع كل النفع لنا ، بينما هى لا تنفك تعمل على حجب أى برهان عقلى يصطدم بها ! .

وباستطاعتنا الآن العودة إلى الاقتباس المأخوذ من كيرمود ، لنتعرف على الخطأ الذى وقع فيه سبينوزا حينما دعا إلى نظرية حديثة فى التأويل ، تبت فيها الصلة بين دلالة النص و الحقيقة .والواقع أن كيرمود نفسه يتشكك

فيما دعا إليه سبينوزا ، إذ يذكر ( فى منتصف الاقتباس السابق) أن سبينوزا " قد أظهر عدم استساغته لعملية تحريف الدلالة بغية الوصول إلى مصالحة مع الدلالة القائمة بالفعل " ، بل إنه " خلص إلى إدانة سلفه الشهير موسى بن ميمون[7] بهذه التهمة ذاتها التى يعتقد أنها تحط من مكانة العقل وتقود إلى ضرب من الفاشية السياسية " ( Kermode, 1979, p. 119) . وعلى المرء بعد ذلك أن يسأل نفسه : ما المعيار الضابط الذى نحكم به على القراءة بأنها تحريف للنص كى تتوافق مع الدلالة القائمة فعلا ؟ هل كان منطلق سبينوزا فى نقده لموسى بن ميمون ( فى كتابه **رسالة فى اللاهوت والسياسة**) هو المنطلق المعتاد لكل مفسرى الكتاب المقدس ، الذى يبدأ من نقطة إدعاء حق التأويل – ذلك الإدعاء الأصولى فى مسائل العقيدة والشريعة – ثم سرعان ما يخوض فى تخريجات بارعة بهدف إخضاع النص لتلك الرؤية المبدئية المتحيزة ؟. ومن أجل ذلك كان اعتراضه على " القبلانيين المتهافتين " [8]الذين كان شغلهم الشاغل – كما يقول سبينوزا – هو الخوض فى تخريجات صارخة أو محرفة من الدلالة الأدبية للكتاب المقدس ، على حين أهدروا أبسط القواعد الأولية فى

---

(7) موسى بن عبيد الله بن ميمون القرطبى (529–600هـ= 1135–1204 م) أمير فلاسفة الأندلس من غير المسلمين . درس فى مدارس اليهود والعرب بقرطبة حتى صار حبرا من أحبار اليهود؛ وهو مدين ، بلا جدال ، لما نشره العرب من فلسفة أرسطو واليونان بصفة عامة. وقد وضع مصنفات كثيرة ، لعل أشهرها : **السراج** بالعربية ،وهو عرض واضح منهجى **للميشنا** ،و كذلك **دلالة الحائرين** الذى كتب أصلا بالعربية ،ومعظم الآراء الواردة فيه يعود إلى أصل عربى ، وقد ترجم إلى العبرية واللاتينية ولغات أوروبية أخرى، ويعد بحق جماع ما فى اليهودية من لاهوت وفلسفة .

(8) القبلانية Cabdalism أو Kabbalism فلسفة دينية سرية عند أحبار اليهود ، وبعض نصارى العصر الوسيط ، تقوم على تفسير التوراة تفسيرا صوفيا يتسم بكثير من الشطط والتحريف.

الدراسة التاريخية والنصية . وبصنيعهم هذا استطاعوا الإفلات من مقاومة النص ، وتجنب ما فيه من العوائق ، والاختلافات ، أو انقطاعات السياق السردى ( كما نجد فى المصادر العديدة للعهدين القديمْ والجديد ) إلا أنه وضع منهجهم كله موضع الشك .

وعلى العكس من ذلك يرى سبينوزا أن أفضل المداخل لتفسير نصوص الكتاب المقدس هو الاجتهاد فى تصور عقلانى منطقى يعيد بناءها ، أى يفسر طريقة حدوثها – ما يحيط بها من ظروف تاريخية ، ومدى الحاجة إليها، والإيمان بها ، وهلم جراً – بغية الوقوف على أسباب تقمصها لتقنيات خيالية لا تتواءم مع الرسالة التى تدعو إليها . ويتطلب هذا بدوره أن يلعب العقل دوراً نشطاً فى عملية التأويل النقدى كى ينأى بها تماماً عن هذا الاتجاه أو ذاك من الفكر النقدى لدى كل من المدرستين الكبيرتين . فمن ناحية يستطيع العقل تخليص التأويل ( كما يعرف كيرمود حق المعرفة ) من مزاعم احتكار الحقيقة والصدق التى تجهض سلفاً كل محاولة للانفلات من ربقة الكهنوت الذى يخلط الحق بالباطل ، أى يدعى أن مشروعية سلطته ومنطلقاته الأصولية مستمدة من وحى إلهى يختص به المصطفون من رجال الكهنوت . وفى هذا المقام حقق سبينوزا نجاحاً مؤكداً ، حين دعا إلى فصل مسائل " الحقيقة " – أى الصدق – عن مناهج التأويل. بيد أنه – من ناحية أخرى ، وعلى عكس كيرمود – يصر بشدة على أن النقد لن يستطيع تحدى هذه المزاعم الباطلة باحتكار "الحقيقة " إلا إذا تبنى مناهج اكثر عقلانية واستنارة فى التأويل والتفسير .

وبغير ذلك سيظل التفكير يدور فى حلقة مفرغة ، لا يصدّق إلاّ ما وقر عنده ، ولا يسمع إلا صوته ، أى سيحصر نفسه فى " دائرة التأويل " التى تستنطق النصوص بما **يُفرض** عليها من تأويلات **أملاها** تحيز مسبق لهذا

الاتجاه أو ذاك .وقد يتخذ هذا التحيز شكل الإيمان ببعض المسلمات الأصولية الراسخة فى منهج التأويل ، التى تستمد سلطتها من الشرع والتقاليد ، أو النظر إلى "الحقيقة " بعين الاحترام ، وتجعلها –خطأ– وكلمة الرب المقدسة سواء بسواء . بيد أن التحيز لا يقتصر على تلك الرؤية السلفية الجامدة، ، وإنما قد يكون سمة الرؤية المضادة التى ترفض المسلمات الأصولية جملة ، أو سمة بعض القراءات النقدية الشديدة التحريف التى تنكر كل هذا وذاك بدعوى الحرية فى تأسيس نظرية تأويل جديدة . وعندئذ لا يمكن كبح جماح التحيز الذى يشتط فى تأويل النصوص حسب الهوى المتخفى وراء قناع الحرية ، ولن يخلف هو الآخر إلا طائفة مغالية من القيم والدلالات ومزاعم احتكار الحقيقة.

ويقف سبينوزا موقفاً متناقضاً ، حيث يرى أن الحقيقة شي يستعصى على كل محاولات الجمود وتغييب العقل ، لأنها تدعو إلى إعمال الفكر ،وألاّ نأخذ كل ما جاء فى الكتاب المقدس (أو فى غيره ) مأخذ التصديق إلا بعد عرض براهينه على محك العقل النقدى . وموقفه هذا معلن بوضوح فى أعماله كلها بلا استثناء؛ وهو ما يطبع رؤيته فى تفسير الكتاب المقدس ، إذ يصر فى هذا الصدد على أمرين :

أولا ، أن تقرأ النصوص بشرط ألا يغيب عن بالنا ما فيها من تناقضات وسخافات لا مراء فيها ، أى مزاعم يرفضها العقل جملة وتفصيلا .

ثانيا ، أن هذه المسائل لا ينبغى الغض عنها بحجة الوحى الإلهى ، بل يجب أن نحيلها إلى الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة التى صدرت عنها وقت تدوينها .

وباختصار لا يجد سبينوزا أية مزية على الإطلاق للذوق النقدى الـذى تربى فى أحضان تأويل نصوص الكتاب المقدس ،والذى ما زال تأثيره يسـرى فى أوصال النقد الأدبى العلمانى المعاصر . وهو ما يمكنه تتبّعه – كما يقـول كيرمود بحق– فى بعض المصطلحات النقدية الأساسية الرائجة (الغمـوض أو تعدد الدلالة أو المعنى حمّال الأوجه ambiguity [9] ، التنـاقض الظـاهرى paradox [10] ، المفارقة irony [11]، التناص [12]، القراءة الخاطئة [13].. وهلم

---

(9) الغموض هو أن يذهب النقد فى تفسير المعنى كل مذهب ، لأن بعض استعمالات اللغـة قد تفهم بطرق مختلفة ، ويعرف أحياناً بتعدد المعنى ، أو المعنى حمال الأوجه ، وقد صـار الغموض من المفاهيم النقدية الأساسية فى قراءة الشعر بصفة خاصة لدى حركة النقد الجديد، منذ أن نشر وليم إمبسون كتابه **سبعة أنماط من الغموض** (1930) كما سيذكر المؤلف بعـد قليل . ومن الجدير بالذكر أن إمبسون دافع عن " الغموض " وعده منبع ثراء شعرى ، وليس عيباً ناتجاً عن عدم الدقة فى استخدام اللغة . ومظاهر الغموض التى تعترى حديثنا العـادى فى الحياة اليومية كثيرة ، ولكنها عادة ما تتجلى فى سياقاتها .

(10) التناقض الظاهرى هو تعبير ، أو مقولة تبدو فى ظاهرها متناقضة أو غير معقولة ، ثم يتبين بالفحص والتأمل أن لها أساسًا من الحقيقة ، مثل قول القائل : أصْدَقُ الشاعر أكذبـه! ، أو قول أبى نواس :

تعجبين من سقمى صحتى هى العجبُ !

غير أن بعض العبارات المتناقضة فى ظاهرها قد لا ترتكن إلى أى أساس مـن الحقيقـة ، وتبقى على حالتها المتناقضة تثير فينا إحساساً بالمفارقة ، كأن نقول : كل ما أقولـه كـذب! وهو ضرب من المفارقة السلوكية radical irony .

وإذا كان التناقض الظاهرى قد عرفته البلاغة القديمة بأنه ضرب من المقابلة ، أو المجـاز بصفة عامة ، فإن النقاد المحدثين توسعوا فى استخدامه ، وعدّوه من أهم الأدوات الفنية التى يستعين بها الشعر للخروج على المألوف ،وتحدى عاداتنا وصيغنـا المعتـادة فـى الإدراك والتفكير.

(11) المفارقة من المصطلحات الأدبية المراوغة تعريفاً ومضموناً . وهى أداة فنية تسـتخدم على نطاق واسع فى الكتابات الأدبية بجميع أجناسها وأشكالها منذ أن عرف الإنسان الأدب =

جرا ) والتى صارت جزءا من مفردات الخطاب النقدى طوال الخمسين سنة الأخيرة أو يزيد .

ولو قصرنا رؤيتنا على كون سبينوزا مبشرا بارزا بكل اتجاهات التجديد فى نظرية التأويل وفلسفتها الحديثة ، فإننا لن نجد فى كتاباته إلا أصداء أفكارنا المعاصرة التى تفرغ أعماله ذاتها من سياقها الصحيح . وهذا بالضبط ما يحذر منه سبينوزا ، إذ ينادى بحماية عملية التأويل و التفسير من الشطط السوفسطائى، أى تبديد طاقاتها فى اختراع سياقات جديدة تشتت ببراعتها ومكرها انتباه القراء، بدلا من التركيز على بناء تصور عقلانى لما جاء فى النصوص المقدسة .

ومن ثم كان تشكك سبينوزا فى مشاهد المعجزات ،والنبوءات ، والتجليات أو الخوارق الغيبية ، وغيرها من صور الاعتقاد المريبة التى وظفت -كما يقول – بغرض استمالة العقول الساذجة الجاهلة ،مع افتقادها كل وجوه الشبه مع الحقيقة العقلانية . وما ضلال المفسرين ذوى الألمعية إلا حين يحاولون التوفيق بين تلك المشاهد ومتطلبات التأويل فى مجتمع معاصر، مجتمع

---

=ومن أجل هذا الاستخدام الواسع النطاق تميزت المفارقة بوفرة أنواعها ومعانيها: فهى تارة لفظية بلاغية ،وتارة رومانسية ،وتارة سلوكية ،وتارة درامية ،وتارة مأساوية ، وتارة تتصل بالموقف ،وتارة جزئية ،وتارة كلية أو عامة ،وتارة كونية . وقد تشترك فى بعض أنواعها ومضمونها مع التناقض الظاهرى الذى شرحناه فى الهامش السابق.
انظر ما كتبناه عن " المفارقة المسرحية بين النظرية والتطبيق "فى مجلة" **المسرح** ، العددان 26/25 (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1991/90 ) ص 2–8 .
(12) التناص ، سبق شرح المصطلح فى هامش (5) من هذا الفصل .
(13) misprision، سبق شرح المصطلح فى هامش (4) من هذا الفصل .

لا يتقبل أفراده بحال من الأحوال مثل هذه الحيل الفنية فى الإقناع. وبالجملة "نستطيع أن نفسر كلام الكتاب المقدس بحسب آرائنا وتصوراتنا المسبقة ، وأن نلويه تارة بقلب دلالاته الأدبية ، وتارة أخرى بتغييرها تغييرا تاما، مهما كان وضوحها" ( Spinoza [1670] 1884a, vol.1, p.117 ) . بيد أن هذا المدخل ظاهر البطلان ومنبع كثير من الأخطاء والضلالات ؛ لأنه يستبدل ما هو أدنى وأسهل –أى تفسير النصوص تفسيرا بديعا يذهب بالأبصار – بما هو أرقى وأكثر جدية، ألا وهو تحليل النصوص فى سياق ظروف اجتماعية وسياسية ولدت فيها. ومما يزيد فى خطر المنهج الأخير وجاذبيته فى آن واحد ، ما يحتمله من آفاق جديدة للقراءة النقدية ، تنافس وتتحدى التفسير الأصولى ؛ غير أنها لا تخلو هى ذاتها من بعض " التواء " ، أو بعض انحراف عن الدلالة الأدبية ، يمكنها من قطع دابر أى تساؤل جاد عن " حقيقة " الكتاب المقدس ، وسد الطريق فى وجه الداعين إليها والمؤيدين لها .

من المؤكد إذن أن سبينوزا ليس بقائل – كما يؤمل كيرمود – إن القراءات النقدية الجديدة ينبغى أن " تتكيف " أو تتعايش مع التفسير القديم ، من خلال إجراء مراجعة نقدية ترمى إلى جمع التفاصيل المتنافرة واستبعاد كل أباطيل الشرعية المطلقة ، أو " الحقيقة ". إنه يطالب بتحرير التفسير من كل مزاعم الحقيقة الراسخة والمثبطة للهمم ، التى تنظر إلى الكتاب المقدس على أنه مستودع الوصايا الإلهية الصالح لكل زمان . والمفسرون الذين يسلكون هذا المنهج يعلنون إفلاسهم وعجزهم عن مقاومة إغراءات التفسيرات المغرضة والمتحيزة التى دأبت على مساندة الدعاوى الكنسية وممالأة السلطة على مدار العصور. وقد كان سبينوزا يرمى –بالقطع – إلى زعزعة سلطان الحقيقة الراسخ ، إذ ينادى بتحرير الكتاب المقدس من وصاية هؤلاء الذين يدعون

لأنفسهم تلقى كلمة الرب وعلم الكتاب عبر وسائل ومجاهدات غيبيـــة أو رؤى تأويلية.

كان ذلك بالضبط هو ما حث سبينوزا على طلـــب الحقيقـة بـأدوات ووسائل أخرى ، ومنها: المعرفة العميقة بفقه اللغة ،والنقد التاريخى ، ودراسـة مصادر النصوص المقدسة دراسة تفصيلية مقارنة ، مـع تحليـل المؤسسـات الاجتماعية، والمضمون السياسى للاعتقاد الدينى، وكل ما يمت بصلة للبحـث النقدى القادر على التقييم الموضوعى . لقد رأى بما لا يدع مجالا للشك أننـا إذا طلبنا تأويل الكتاب المقدس بمعزل عن فروع الدراسة الأخرى ، فسـوف نقـع تارة أخرى فى تلك الحلقة المفرغة من الإحباط الذى يتولد مـن محظـورات السلطة والمؤسسات الرسمية وأن تعطيل طرائق التفكير والقراءة النقدية المألوفة سوف يؤدى إلى منهج يشتط فى تأويل دلالة النصوص المقدسة.. وبالجملة فـإن أى مدخل تقويمى لابد أن يراعى العوامل المادية – من تـاريخ ،وملابسـات ،وتحيز ، وأخطاء ، وتناقض الروايات أثناء التدوين ،وهلم جرا – تلك التـى لا نجد لها أثرا فى منهج التأويل المبنى على فهم النص فـهما يربـط الـتراث – معانى ودلالات وقيما– بالحداثة ، حيث تصهر تلك القيم جميعـا فـى بوتقـة الاهتمامات النقدية المعاصرة .

## النقد، والنظرية، ودعوى العقل

كان تأثير سبينوزا هائلا على توجيه مسار الحوار النقدى المعـاصر ، رغم أنه لم يكن بالصورة التى أوردها كيرمود . لقد كان تـأثيره أكـبر علـى هؤلاء المفكرين – أى منظرى النقد على اختلاف انتماءاتهم – الذين تصـدت أعمالهم بكفاءة لنزعة التفسير والتأويل ، أو وقفت ضد تيار سائد لدى كثير مـن

نقاد الأدب صرف همه إلى إطلاق أكبر قدر ممكن من الـــدلالات أو المعــانى الكامنة فى نص أو مقطع أدبى من خلال القراءة النقدية. ومن اليسير أن نرصد هذا التقليد بداية من كوليردج فى مقالاته النقدية التطبيقية الشهيرة عن شكســبير ووردزورث وآخرين (Coleridge [1817] 1983) . بيد أنه نـــال حظــوة بالغة عندما كتب ت.س. إليوت سلسلة من المقالات الفلسفية (وبخاصة " التقاليد والموهبة الفردية "Tradition and the Individual Talent ) و " الشــعراء الميتافيزيقيون "The Metaphysical Poets ) يسوى فيها ببراعة مهمة النقــد الحقة بالقراءة الفاحصة أو بالتفسير البلاغى للنص (انظر : Eliot, 1964a,b). وبقية القصة معروفة من لدن نشر كتاب وليم إمبســـون William Empson **سبعة أنماط من الغموض** *Seven Types of Ambiguity* حيث جعل المعنـــى المركب أو المتعدد الوجوه سمة مميزة أو حجر الزاوية فى القيمة الشـــعرية ، إلى النقد الجديدNew Criticism فى أمريكا ،وما بعد البنيوية فـــى فرنســا ، وبعض أشكال التفكيك ، التى أتاحت لبعض نقاد الأدب درجة من حرية التفسير فى الممارسة النقدية ، لم تتح لغيرهم من أتباع التقليدية ( انظــر علـــى ســبيل المثال : Hartman, 1990, 1981; Miller, 1985;Leitch,1983 )

ومن الممكن بطبيعة الحال أن نمضى فى القول – تأييدا لإدعاء كيرمود الأساسى – بأن هذا التطور الهائل انطلق أصلا من عمليـــة تــأويل نصـــوص الكتاب المقدس ، وإليها يعود فى بعض جوانبه . ومن ثم ألفينا إليـــوت يكتــب مقالا عن الأسقف الأنجيليكى لانسولت أنـــدروز Lancelot Andrewes [14]،

---

(14) (1555–1626) ،وقد شغل كرسى الأسقفية فى مقاطعـــات شيســتر وإيلـــى ووينشـــتتر بإنجلترا ، وكان معروفا بنزعته وكتاباته الدينية المحافظة . وقد اختير على رأس قائمة رجال الدين الذين عهد إليهم بوضع الرواية المعتمدة للكتاب المقدس.

ليلفت الأنظار ليس فقط إلى مكانته التاريخية بوصفه مدافعا عن مصالح الكنيسة العليا، بل إلى أسلوبه النثرى المتميز فى مواعظه ، وخاصة طريقته الفنية فى "تقسيم كلمة الرب" أو ممارسة ضرب من تفسير النص تفسيرا يعنى بالجزيئات والتفاصيل ، ويشبه بعض عناصر النقد عند إليوت ( Eliot, 1928 ) . وعلى النقيض من ذلك – " النقيض " فى الانتماء الدينى على الأقل – نجد جيفرى هارتمان Geoffery Hartman يطرح فى مقالاته المعاصرة نموذج التفسير اليهودى " ميدراش " [15]، بوصفه مثالا على التحرر من قيود التفسير الأصولى، والذى ينتقل بحرية بين عديد من النصوص الأصلية ،والمتشابهات ، وتفسيرات الخصوم (انظر : Hartman, 1980 ) . إلى هذا الحد إذن لم يـر كيرمود حرجا فى أن يعلن أن جانبا كبيرا من النقد الأدبى الحديث انطلق من تقنيات وظفت أساسا لخدمة تفسير الكتاب المقدس .

ولكن كيرمود يخطئ – كما أوضحت – إذ يعد سبينوزا من بين الضالعين فى هذا التقليد . والحق أن سبينوزا يعد من زمرة النقاد والمنظرين المخالفين للفكرة السائدة التى تتخذ **التأويل** *Interpretation* شعارا للنشاط الأدبى – النقدى ، وتجعل المعنى المتعدد الوجوه ( أو " النص المتعدد **plural text**" ) غاية غايات الدراسة و التحليل . أما التقليد البديل فيرجع إلى أرسطو، حيث نبه فى **فن الشعر** على مزايا تبنّى مدخل منهجى منضبط ينطلق من ملاحظة العناصر المتناغمة فى بنية نصوص مختلفة منتمية إلى جنس أدبى معين، ثـم

---

(15) ميدراش تفسير عبرى للتوراة يقوم على رؤية يهودية خالصة ، وضع ما بين 400 إلى 1200 م ، ويتكون من تعليقات واسعة وضعها كثير من المفسرين اليهود، وتختلط هذه التفسيرات بالروايات والحكايات الشعبية . ويطلق هذا المصطلح أيضاً على حكايات العهد القديم ذات الغرض التعليمى ، التى تساعد على جلاء الحقائق الدينية . وكانت الميدراش مستودعاً زاخراً استمد منه أرباب اليهود تعاليمهم .

يمضى فى استخلاص المعايير والقواعد التى تحكم هذا الجنس . وأهم الوارثين للتفكير الأرسطى هم أتباع الشكلانية Formalism والبينوية Structuralism فى العصر الحديث ، الذين لا يرون أى مزية تذكر فى استخراج صيغ تفسيرية منمقة من نصوص منعزلة ومنفردة ، بل يصرفون همهم للوصول إلى مختلف الأدوات الشعرية ( أو صيغ التوظيف السردى) التى تميز الخطاب الأدبى بصفة عامة (Todorov, 1977; Genette, 1979; Rimmon-Kenan, 1983)

ومهما يكن من أمر ، فثمة أسباب أخرى – وثيقة الصلة بموضوعنا الحالى – تثير شك النقاد وعدم ثقتهم فى جدوى التأويل أو التفسير ، حيث يشعرون أنه نتاج طاعة عمياء لعادات موروثة من التفكير السلطوى (انظر : Culler, 1975) . وأظن أن كيرمود قد كشف النقاب عن أحد أسباب تشككه بأن أشار إلى أن بداية نظرية التأويل الحديثة تمثلت فى قطع كل صلة بين الحقيقة والمعنى التى تحكمت من قبل فى عملية تفسير الكتاب المقدس . وأصبح من الممكن الآن أن يزعم النقاد المفسرون أن ممارساتهم النقدية مستقلة تمام الاستقلال، وأنها غير محكومة بقيود طاعة مفروضة أو احترام أوامر العقل ، والمنطق ،والدرس التاريخى ، أو غيرها من المعايير " غير الأدبية " ذات الصيغة المعرفية .وبعبارة أخرى ، انبثق خطاب مخصوص للحوار الأدبى/النقدى ، يتعامل مع تلك المعايير على أنها دخيلة على أبنية المعنى المركب أو المتعدد الوجوه ( فى نسيج الغموض ambiguity ، والتناقض الظاهرى paradox ، والمفارقة irony ، وهلم جراً )والتى عزلت الشعر عن بقية صيغ لغة الاتصال اليومية .

وصار ذلك بالنسبة **للنقاد الجدد** على وجه الخصوص ، مبدأ هاماً ، بل

أصبح بمثابة عقيدة ، أو رد فعل لابتعاد القراءة النقدية التقليدية عـــن "النــص المطبوع " ، وارتكابها أقبح العادات حين انصرفت إلى إيراد تفاصيل تاريخيـــة ومعلومات بيوجرافية وغيرها من المعارف الدخيلة على النص. وأكثر ما فشلت فيه هذه القراءة التقليدية هو عدم مراعاتها الفرق بين صيغة " الحقيقة " الخياليـة الفريدة والعبقرية *sui gerneris* التي يوحى بها الشعر وحده ، وغيرهـــا مـــن الحقائق التى تتولد من تطبيق معايير المنطق والواقع . ومن ثم كانت لعنـــات " الهرطقة " التـــى صبـــها دبليـــو . ك. ويمســـات W.K. Wimsatt – رأس المنظرين وحامى حمى "التقاليد " فى حركة النقد الجديد – على هؤلاء الثرثارين . إن أقبح الخطايا فى نظره خطيئة تبسيط النص الشعرى بطريقة تعيــــد نـــثر الدلالة الشعرية نثراً منطقيـــاً لا يراعـــى أدوات فنيـــة كالتنـــاقض الظـــاهرى paradox والمفارقة irony .. التى تعد من صميم أدوات الخطــــاب النقـــدى الجديد . بل إن أخطر ما يهدد عملية النقد من وراء هذا ، هو أن نأخذ القصـــائد مأخذ الجد **بصورة مغلوطة**؛ أى أن نتناولها كما لو كانت تطـــرح تصـــورات ،وتقدم حقائق ، أو تخوض فى موضوعات لا تدخل فى نطاق دلالاتها وقيمـــها القائمة بذاتها . ويستطيع المرء – بالتأكيد – أن يوجز القـــول فـــى المشـــروع النقدى الحديث – فى أعقاب مقالات إليوت الرائدة – بأنه إجراء معقــــد مـــن **الحجر الصحى** *Cordon Sanitaire* " ، أى نظام من الفحــــص والملاحظـــة والتحصين لحماية الشعر – أو نقد الشعر – من ملامسة التاريخ ، أو السياســـة ، أو المسائل ذات الأبعاد الثقافية والاجتماعية الأرحب .

وقد استمد هذا المشروع أفضل صيغه النقدية وأكثرها إقناعاً من كتـــاب كلينث بروكس Cleanth Brookes **الزّهـــرية المحكمة الصنـــع** *The Well-Wrought Urn* (1947) الذى ينتظم سلسلة مقالات نقدية محبوكة الفصـــول

عن بعض الشعراء منـــذ دن Donne ومـــارفيل Marvell إلـــى وردزورث وكيتس[16]. وينتهى كل فصل فيه إلى خلاصة واحدة (دائرية) ،وهى أن الشـــعر الجيد كله يتسم بالتناقض الظاهرى paradox لحمةً وسدى ؛ وما دامـــت هـــذه السمة أو ما يدور فى فلكها من مجازات البلاغة (غموض ، مفارقة .. إلـــخ ) هى جوهر الشعر ، فإنها تكون مصدراً ثراً للقيم الجمالية . ولكن غالباً ما تـأتى مثل هذه الأحكام نتيجة قراءة لا تخلو من هوى ، أو تحيز تاريخى ، أو تعصب أيديولوجى . وأوضح مثال على ذلك الفصل الذى كرسه بروكس لدراسة قصيدة مارفيل " قصيدة هوراسية : إلى كرومويل غب عودته من أيرلنـــدة Horatian "Ode: to Cromwell on his return from Ireland . لقد كـــان بمثابـــة مقالة نقدية غايتها **القراءة البلاغية الفاحصة** التى تستلهم ملاحظات إليـــوت المشهورة عن " حسن " التصرف و " لطفه " الغالبين على القصيدة. ومن ثـــم يمتدح بروكس " القصيدة الهوارسية " لما تتمتع به من تـــوازن المفارقـــة : أى حفاظها على التوازن الدقيق بين مشاعر التعاطف مع الملكية وبيـــن مشـــاعر التعاطف مع كرومويل . ومن خلال ذلك يكتشف المرء أن الناقد لم يهّرب قدراً لا بأس به من البضاعة التاريخية الممنوعة فحسب ، بل إنـــه أشـــاد بصنيـــع الشاعر الحاذق فى تناول الموضوع ( أو تجنبه ) ، على عكس صنيع ميلتـــون Melton الذى التزم بموقف سياسى راديكالى التزاماً حاداً .

وليس من قبيل المصادفة أن معايير بروكس الجمالية تقدر الشعر الـــذى ينأى بجمالياته عن، أو يتأبى على ، أو يتبرأ من أى موقف سياسى واضـــح .

---

(16) كانت قصيدة الشاعر الرومانسى الإنجليزى جون كيتس (1795–1821) بعنوان " إلـــى زهرية إغريقية On Grecian Urn " (1819) ، إحدى القصائد التى حللها بروكـــس فـــى كتابه المذكور ، ولعله استمد عنوانه أو استوحاه من عنوان قصيـــدة كيتـــس ، ليـــدل علـــى استقلالية النص الشعرى كأنه الزهرية القائمة بنفسها.

والحق أن المرء لا يغالى إذ يقول إن معجم النقـد الجديـد برمتـه ( تنـاقض ظاهرى، مفارقة ، بديهة ، توزان ، تجرد الخ ) قد صيغ لرفع مكانة شعراء (مثل دَنْ Donne ومارفيل Marvell ) انمازت أعمالهم بلا مبالاة سياسـية ، وحطّ مكانة آخرين (مثل ميلتون وشيلّى ) اعتنقوا أفكاراً جمهورية أو ثوريـة . وقد يفسر هذا حدة هجوم إليوت مثلاً على ميلتون وشيلّى ، الذى لم يكن ،علـى الأقل، من منطلقات فنية كما زعم ، وإلا فلم الحدّة ؟ (انظر: Eliot, 1957a,b) وقد كان ليفيز Leavis يتكلم بلسان هذه الحركة النقدية المحافظة حينما ذكـر، فيما بعد، أن " خروج " ميلتون على العرف السائد تحقـق " بـأقل قـدر مـن الضجة". وربما استطعنا الآن تفهم منطلق ليفيز المعادى للمواقـف السياسـية الثورية ، وهو المنطلق الذى أملته الرغبة فى الحفاظ على جـلال الشـعر، أو الاستجابة لمتطلبات القراءة النقدية الفاحصة سواء بسواء (Leavis, 1952 ) .

ولقد أدرك النقاد مؤخراً هذا التحالف القائم بين الشعر بوصفه مملكة الدلالات والمعانى المستقلة القائمة بذاتها ،وبين وجود " أيديولوجيـة جماليـة " مستترة فى تلافيف بلاغة الشكل والمضمون (انظر Graff, 1970, 1979; de Man 1986; Srinker, 1987 ) . ومن أوائل النقاد الذين نوهوا بهذا التحالف وليم إمبسون فى كتابه **مبنى الكلمات المعقدة** *The Structure of Complex Words* (1951)، الذي اعتراه آنذاك شك عميق في جدوى النقد الجديد بأمريكا حين أخذ يروج لموجة من اللاعقلانية اقترنت بحركة واسـعة الانتشـار مـن "الإحياء المسيحي الجديد". بل امتد شكه إلى أفكاره الواردة فـي كتابـه الأول **سبعة أنماط من الغموض** (1930) التي اتخذها النقاد "الجدد" أساسـا لتصـور جديد في القراءة النقدية تبرأ منه إمبسون فيما بعد. وقد بدا لكثير ممـن قـرأوا **سبعة أنماط من الغموض** – وخاصة في فصولهْ عن الشعراء المتدينيـن مـن

أمثال دَنْ Dunne وهيربرت Herbert وهوبكنز Hopkins– أن الرجل كان يسوّي بين القيمة الجمالية الأدبية وتعدد وجوه المعنى في بعض النماذج هنا وهناك. وفضلا عن ذلك، فقد بدا أن منهجه كان يتجلى كأحسن ما يكون التجلي حين يتناول بالتحليل قصائد يفضي فيها تعدد المعنى وغموضه ambiguity إلى تناقض ظاهري paradox، وتتحول فيها "ردود الأفعال المتفاوتة لنص لغوي واحد" إلى "حالات متضخمة من الصراع النفسي"، حالات تنتج غالباً – حسبما يرى إمبسون– عن صراع عصابي مع مكونات العقيدة المسيحية. وهكذا يبدأ كتابه –إن كان ثمة منهج يسير عليه– من مرحلة "التعقيد المنطقي والنفسي المتزايد" في دلالة النص، وينتهي إلى نقطة لا يكاد عندها مصطلح "تعدد المعنى وغموضه" يفي لتصوير تضارب المضامين والقيم المتعارضة في النص. (ص 184).

وأوضح مثال على هذا المنهج تناول إمبسون لقصيدة هربرت Herbert القربان *The Sacrifice* (ص ص 226 – 233) تناولاً أصاب النقاد التقليديين، متدينين وعلمانيين، بجرح بالغ. بيد أن نظرة النقاد من قبل إلى كتابه **سبعة أنماط من الغموض** كانت قد سببت له كثيراً من الألم، إذ اتخذوه مرجعاً وعمدة في القراءة البلاغية الفاحصة التي جعلت "التناقص الظاهري" منطلقاً للتفسير، وسمة مميزة للغة الشعر عامة. وصار ذلك دَيْدن النقاد جميعاً – وفي مقدمتهم **النقاد الجدد** برؤيتهم النقدية المباشرة أو غير المباشرة– حتى لو ذهبوا إلى أبعد مدى في التفسير، وزعموا أن الشعر والدين صنوان حميمان ما دامت غايتهما المشتركة بلوغ الحقائق الموغلة في الخيال، والتي لا يصل إليها التحليل العلمي الواعي أو المنطق العقلي البارد. ومن ثم كان "التناقض الظاهري" هو المبدأ الموجه للقراءة النقدية عند كلينث بروكس، حتى ذهب إلى القول بأن "وردزورث ما كان ليقول ما قال إلا باستخدام التناقض الظاهري ...

ولم يكن ليعبر عنه بقوة على هذا النحو بدون توظيف هـــذه الأداة" (Brooks, 1947, p. 198). وكان الخطر الداهم الذي تنبأ به إمبسون هو أن تسلك هـــذه الموجة الجديدة من التفسير البلاغي المسلك الديني الذي سلكه إليوت في مقالـــه النقدي عن لانسلوت أندروز السالف الذكر. أو بعبارة أخـــرى، حملــت هــذه الموجة النقدية الجديدة كل القرائن على صيرورتها إلى عقيدة دينية بديلة تزخـر بالأحكام والمحظورات الأيديولوجية. وعندئذ يصعب كبح جماحها، أو منعها من أن تتحول -كما تمنى إليوت وحواريوه- إلى عقيدة راسخة فوق النقــد وقبلــه، مثلما كان الدين هو الإطار المرجعي في تفسير الحقيقة، ومثلمــا قيــدت تلكــم الحقيقة المطلقة كل ممارسات التفكير العقلي الحر في تفسير النصوص المقدسة.

والحق أن إمبسون كان غصة في حلوق **النقاد الجدد**، لحملته المضـــادة للمسيحية من جهة، ولالتزامه موقفاً عقلانياً لا يتزعزع من جهة ثانية، ثم أخيراً -وتأسيساً على ذلك كله- لرفضه التام في كتابه **سبعة أنماط من الغمـــوض** أن تكون لغة الشعر حالة تعبيرية خاصة، معفاة من مألوف أحكام الفهم والمنطــق. وبلغ من عناده في هذا الصدد، أنه دأب على نثر القصائد إلى مقاطع وأجـــزاء كثيرة متباينة، بغية استنهاض المعنى من مقطع معين، ثم يترك للقارئ بعدهـــا حرية نظم كل تلك المقاطع والفقرات غير المتشاكلة في عقد متآلف. وينطـــوي هذا المنهج -خلافاً لمذهب **النقد الجديد**- على دلالة خلاصتها أن الشعر يمكــن، بل ينبغي أن يحتكم إلى المنطق، وأن مراميه متوافقة مع إدراكنا العملي العادي؛ وأن النقاد والمفسرين الذي يشددون على عدم نثر الشعر، يمارسون نوعاً مـــن الوصاية يحجب أفهامنا. وعلى كل حال، يعترف إمبسون بأن في كتابه مواضع وخاصة في دراسته لشعر هيربرت- لا تتماشى مطلقاً مع منهجـــه المنطقـــي الصارم في النقد. وهذا هو السبب في أنه عكف بكتابه **مبنى الكلمات المعقـــدة** على نظرية المعنى المتعدد الوجوه، التي يستحيل إخضاعـــها لأي شـــكل مـــن

تقنيات التفسير الديني أو شبه الديني.

ولا يتسع المقام هنا لعرض مفصل لهذا الكتاب الرائع، المراوغ، المشكل أحياناً، البالغ الأصالة والإقناع؛ وقد يكفي أن نوجز أركان منهج مؤلفه النقدي في النقاط التالية :

1- أن "الكلمات المعقدة complex words" تفهم أحسن ما يكون الفهم باعتبارها "معادلات equations" لفظية، أو أبنية من الدلالات المنطقية، تكثف أبعاد القضية بأسرها في كلمة واحدة أساسية هي الكلمة المفتاح key-word أو سلسلة من الكلمات الأساسية المفاتيح داخل السياق.

2- أن مصطلحات مثل اللمّاحيّة wit [17] ، وسلامة الطبع sense بمعناهما الوارد في **مقالة في النقد** لبوب Pope، أو sense بمعنى الحس أو الذوق العام كما ورد في أعمال أدبية بداية من *Measure for Measure* [18] و*The Prelude* [19] و*Sense and Sensibility* [20] – من أحسن الأمثلة وأكثرها إفادة على "الكلمات المعقدة"، التي توحي باستخدام ثري، ومعقد،

---

(17) يعرف الشاعر الانجليزي ألكسندر بوب (1688 – 1744) "اللماحية الحقة true wit" في الشعر بقوله : "إنها ما خطر في الفكر من قبل، ولم يجد تعبيراً عنه خيراً من هذا التعبير Express . وقد اعترض د. صموئيل جونسون (1709 – 1784) على هذا التعريف بقوله : "إنه يجمع بين الزيف والغباء. فالذي خطر في الفكر من قبل لم يعد موضوعاً للماحية لأنه قد خطر، إذ اللمح يجب أن يكون وليد اللحظة". ولعل ترجمة المصطلح هكذا تؤدي المعنى الذي قد تقصر عنه كلمات أخرى مثل : البديهة، سرعة الخاطر، الفطنة، وما إلى ذلك ...

(18) مسرحية **صاع بصاع** مسرحية كوميدية لوليم شكسبير (1564 – 1616)

(19) **المقدمة أو تطور عقل الشاعر**، قصيدة للشاعر الروماني وردزورث (1771 – 1855) جعل إهداءها إلى صديقه كوليردج، وتتناول سيرته الذاتية أثناء مراحل الطفولة والمدرسة والجامعة، والحياة العامة، والسياسة .. الخ، ولكنها على الرغم من رتابتها الزمنية، مفعمة ببعض اللحظات العاطفية الحارة، وبعض المقاطع الشديدة العذوبة تعبيراً وشعوراً.

(20) رواية **الحس والشعور المرهف** لجين أوستن (1755 – 1817).

ومشكل، وتعد دلالات لا حصر لها.

3- أنه حيثما يصطدم هذا المنهج ببعض الصعوبات، أي حيـــن تســـتعصي الكلمة الأساسية على أي تحليل دلالي منطقي، فعندئذ ينقطع السياق المنطقي، ويصبح المنهج التحليلي عرضة لتسرب النقـــد الأيديولوجـــي الموجـــه، أو لطغيان التفسير غير المنطقي الذي يهجر أبنية الدلالات الصارمة ليخـــوض متاهات الحقيقة المضللة وغير العقلانية.

ويعمل هذا المنهج كأفضل ما يكون العمل في قصيدة كقصيـــدة بـــوب **مقالة في النقد**،حيث يستعرض الشاعر المعاني المحتملة لمصطلحـــي لماّحيّـــة wit ، وسلامة الطبع sense استعراضاً فنياً وافياً يطابق منهج إمبسون التحليلي .وقد ثبت نجاح هذا المنهج في كتاب إمبسون المذكور، ولـــم يخفـــق – كمـــا اعترف هو نفسه– إلا في فصلين عن وردزورث وميلتون؛ إذ اصطدم بشئ مـــا في شعرهما عطله عن أداء وظيفته في التحليل المنطقي أو التفسير العقلانـــي. ومع ذلك يرى إمبسون أن **السبب** في هذا الإخفاق لا يرج إلى المنـــهج ذاتـــه، بقدر ما يرجع إلى شعرهما عمومـــاً (ووردزورث خصوصـــاً) حيـــث يميـــل الشاعران إلى توظيف أدوات بلاغية شديدة الجاذبية، تغرى القـــارئ أو النـــاقد وتصرفه عن البحث المنطقي في صيغ الدلالات الشعرية.

والملاحظ في هذا المقام أن إمبسون ينتهج منهج يورجـــن هابرمـــاس J. Habermas [21] الذي يسلم بوجود قوى اجتماعية ولغوية تضع العوائـــق والمثبطات أمام الرغبة في الاتصال المنطقي؛ إلا أنه أيضاً يؤمن بأن في كـــل

---

(21) عالم اجتماع ألماني معروف (ولد سنة 1929)، وهو من أشد أنصار النظرية النقدية التي ترى أن المعرفة المؤثرة لا تتحقق إلا من خلال أشكال الخطاب المنطلق والمتحرر، الـــذي يتدفق دون انقطاع وبلا حدود. وهو أيضاً من أشد المعارضين للفلسفة الوضعيـــة والحتميـــة الاقتصادية.

"موقف لغوي مثالي" آلية بديلة تتغلب على تلك العوائق والمثبطات، وتفتح الطريق أمام تدفق اللغة والتعبير المنطقي المفهوم. ولكن إمبسون يفترق عن هابرماس في أنه يخص الشعر أيضاً بهذه الآلية البديلة، بل يجعلها سمة اللغة الأدبية عموماً، وليست مقصورة على أشكال الخطاب العادية التي لا تعبأ كثيراً بالقيمة الجمالية. ذلك لأن إمبسون -كما سبق أن ذكرنا- يؤمن بأن الشعر ليس حالة تعبيرية خاصة، بل يحتكم إلى المنطق، ويتفق وإدراكنا العادي، وأن أية محاولة لتحميله مضامين جمالية مزيفة وقيماً مغلوطة ستؤدى حتماً إلى تحريف استعمالات اللغة العادية تحريفاً خطيراً.

وإذن لا داعي -في نظره، وخلافاً لهابرماس- لعزل الشعر في برج من القيم الجمالية لا تصل إليه معايير اللغة العادية؛ بل على العكس ينبغي ألا تألو القراءة النقدية جهداً في تفسير معنى القصيدة المطلوبة تفسيراً منطقياً يُعتدُّ به. فإذا ما وجد الناقد في الشعر ما يعوق منهجه التحليل المنطقي ، فعليه أن يدرك وجود أبنية من المعنى تموج بالمضامين الجمالية والقيم المغلوطة التي تعطل عمل التفكير المنطقي وتكشف قصوره في مواجهة اللغة الشعرية. وعندئذ لابد أن يرد هذا النوع من الشعر، مهما كان سموه وجماله، إلى مملكة الشعر ذي المضمون "الجمالي" التي لا نسأل فيها عن الصدق والكذب، أو الحقيقة والزيف. فليس إذن من قبيل المبالغة القول بأن اتجاه إمبسون في النقد، بعد كتابه **سبعة أنماط من الغموض**، أخذ على عاتقه إزالة الآثار الضارة التي خلفها هذا المذهب الجمالي في النقد (أى القراءة البلاغية الفاحصة التى انتهجها النقاد الجدد).

وشبيه بهذا اتجاه نقاد آخرين من بينهم جيرالد جراف Gerald Graff آمنوا بأن حرمان الشعر من مزايا النثر المنطقية، ربما يؤدي إلى خلل كامل في الفكر الاجتماعي والسياسي. ففي كتابه الأول **البيان الشعري والمعتقد النقـــدي** *Poetic Statement and Critical Dogma* (1970) اتهم جـــراف منـــهج **النقاد الجدد** بأنه يغفل قيم الصدق والحقيقة في الأدب، أو بأنه يحيط أية "رســالة statement" تتمخض عنها القصيدة بتحفظات كثيرة –من غموض، مفارقـــة، تناقض ظاهري .. الخ– حتى يصبح السؤال عن حقيقة الرسالة أو مصداقيتها أو ماهيتها صرخة في واد. وفي كتابه التـــالي **الأدب ضـــد نفســه** *Literature Against Itself* (1979)، امتد نقده ليشمل اتجاهات ما بعد البنيوية وما بعـــد الحداثية وغيرهما من الاتجاهات التي انساقت وراء موضة العـــداء للمحاكـــاة والواقعية؛ وهي الاتجاهات التي واصلت عمل **النقد الجديد** "القديم" في تجريـــد الأدب من كل عناصر المعرفة، أو تخليصه من "مخلفـــات" عصـــر الحقيقـــة والتنوير العقلاني كما جرى العرف على تسميته هذه الأيـــام. ويـــرى جـــراف Graff –على عكس هؤلاء– أن "ما يجبر النظرية النقدية على تجريد الأدب من أية رسالة لا ينبع من طبيعة الأدب، بل من الأغلال الثقافية التـــي تقيـــد بـــها التنظير النقدي" (Graff, 1979 p. 163) وإذن يعود الأمر بالدرجة الأولى إلى ظروف السياسة الثقافية السائدة في نهاية القرن العشرين، وليس إلـــى إصـــرار راديكالي على مناهضة كل ما يمثله اتجاه الواقعية "البرجوازية" الكلاسيكي.

وتأثير هذه الاتجاهات الشاطحة بعيداً عن الواقع تأثير عكسي كما يـــراه جراف؛ لأنه يطبع حياتنا كلها بطابع زائف، في عالم استحوذت عليـــه تقنيـــات وسائل الإعلام، ومظاهر الخداع المتخفيـــة وراء أقنعـــة الحقيقـــة والصـــدق، وحملات تشويه القيم المتعارف عليها باسم السياسة و"الواقع" السياسي. ولما كان

الحد الفاصل بين الواقع والخيال يتلاشى عند هذه النقطة، فإن رؤيتنا للواقع تتخذ مساراً معكوساً : أيْ يستحيل التعرف على الواقع –في زعم منظري هذه الاتجاهات– اللهم إلا من خلال النص الأدبي. والنص الحداثي بصفة خاصة هو أفضل محك لذلك، لأنه ما يزال يعلن عن طبيعته المتخيلة، حتى تزول غشاوة الواقعية التي طالما حجبت رؤيتنا واستعبدتنا بأفكارها المزيفة عن الموضوعية والحقيقة والصدق.

لا عجب –إذن– أن يكون "من أخص خصائص الموقف الراهن توغل المذاهب ونماذج الخطاب الأدبية في مناطق لم تعهدها من قبل، مع ما ينتج عن ذلك من فقدان حرارة الصراع وانقطاع العلاقة الجدلية بين الثقافة الأدبية وعموم المجتمع" (Graff, 1979, pp. 1-2) . وخير شاهد على هذا الانقطاع ما نراه في ممارسة علوم إنسانية أخرى (خاصة الفلسفة وكتابة التاريخ)، إذ ينادي مفكروها "التقدميون" بتقبل ما تأتي به هذه العلوم من معارف لذاتها وبذاتها، واستبعاد كل ما يتصل بالواقع؛ لأن "الواقع" والحقيقة هما ما يعتد به في اللحظة الراهنة حسب معايير كل لغة، وأنساقها السردية، وما تواضع عليه رأي العارفين المثقفين فيها. ففي مجال الفلسفة يصور ريتشارد رورتي Richard Rorty الفلسفة على أنها "نوع آخر من الكتابة" يقف على قدم المساواة مع الشعر والنقد الأدبي، والعلوم الإنسانية عموماً (انظر : Rotry 1982, 1989) . وفي مجال التاريخ يطالب هايدن وايت Hayden White (1978) بأن يساير المؤرخون تطورات الأساليب الشعرية –أو دراسة أشكال التعبير المجازية المستخدمة في إنتاج النصوص التاريخية– إذا أرادوا تجنب منهج التأريخ التقليدي الوضعي الذي طالما ادعى أنه "يحكي الواقع كما حدث *wie es eigenlich gewesen*" . والشئ المشترك الذي يجمع كل تلك الآراء هو

العودة إلى الصيغ الأدبية -وبخاصة تلك التي تحمل الطابع المميز لاتجاه ما بعد الحداثية أو اتجاه ما بعد البنيوية- بغية قمع كل الأفكار المسبقة عن الخطاب المنطقي أو المطابق للواقع. ولذلك يعزو جراف (شأن هابرماس) ولادة فكر ما بعد الحداثية إلى فقدان "حرارة الصراع" هذا العنصر الفعال الذي حكم العلاقة بين الأدب والعلوم الإنسانية الأخرى. ويرى أن ذلك قد أدى إلى إصابة مراكز الحساسية الثقافية بفشل ذريع تفرض إجراءاتها ونماذجها النقدية على العلوم الإنسانية كافة.

ويتطرق جراف إلى نقطة أخرى مشابهة حين يناقش مقولة كيرمود - في كتابه **الإحساس بنهاية** *The Sense of an Ending* (1969) بأن "الأعمال الروائية fictions" هي الوسيلة الوحيدة لدينا في تفسير الواقع وشرح الأحداث، أو هي الأداة التي تضفي قدراً من المعنى على المادة التاريخية المشوشة والمتنافرة. ويعلق جراف على مقولة كيرمود بأنها تمحو الفارق بين غايات القص الروائي -الذي ينطق بمكنون أنفسنا في شكل سردي ونفس قصصي متناغم- وبين غايات أخرى عملية -معرفية أو نقدية- تعصمنا من الوقوع في شرك الفهم المراوغ والمضلل. وليس من ضير في توظيف بعض النماذج الروائية التي تتفاوت بعداً أو قرباً من واقع معين، محدود أو مقيد (مثل بعض الأساطير التي تروح لغاية سياسية معينة، من أجلاء إعلاء مكانة جنس معين، أو تعزيز وضع سلطة حاكمة)، ما دامت تؤدي وظيفتها في الإحاطة بظروف هذا الواقع وتوضيحها.

ينطبق هذا على منهج كيرمود في تناول موضوع "الخيال والواقع"، كما ينطبق على الاتجاهات العديدة المتنافسة في مرحلة ما بعد البنيوية، والتي تعني برد فعل المتلقي واستجابته reader-response ، أو نظرية التأويل التي تعلي من شأن المعنى المتعدد الوجوه -أي "النص" المتعدد- وتجعله أساس القيمة

الجمالية. الشئ المشترك الذي يجمع كل تلك النظريات والاتجاهات هو الاعتقاد بأن الاعتماد على "الواقع" في تفسير النص الأدبي خطر كبير في ذاتــه، لأنــه يفرض عليه ما لا يجوز من قيود "الواقع" الضيقة؛ ومن ثم فلا يتبقى أمامنــا إلا أن تنفتح "النصوص" لكافة المعاني المتعددة والدلالات المحتملة، حتى يســتطيع النقد أن يتحدى هذه القيود ويفض مغاليق الواقع. وأفضل من عبروا عن هـــذا المنهج تعبيراً مقنعاً رونالد بارت في كتابه *S/Z* (1975) الذي يبين بدقـــة مــا يمكن أن يصل إليه التفسير النقدي حين يتحرر من الضوابط والمعايير التقليديــة الضيقة التي تحكم القراءة النقدية. وكذلك تعـــبر عنــه كتابــات "**التفكيكييــن الأمريكيين**" من أمثال جيفري هارتمان Geoffrey Hartman ، الذين اعتبروا الحد الفاصل بين النص "الإبداعي craetive" والنص "النقدي critical" –فـــي أفضل الأحوال- نتاج اعتبارات مدرسية، أو هو محاولة لإجهاض أي صيغـــة تفسيرية تتحدى هذا التقسيم المحافظ وتخاطر بعبور الحد الفاصل بيــن مملكــة النص "الإبداعي" ومملكة النص "النقدي" (Hartman, 1980) ومن ثم لا يبقــى من سبيل أمام النقاد إلا بانتهاج منهج راديكالي يطرح جانباً كل الفروق الرسمية المتواضع عليها بين المعنى وبين الحقيقة أو الواقع، بين النص والتفسير، بيــن "الأدب" و"النقد"، أو –كما يرى كيرمود- بين أعمال الخيال الروائية، ومنــاهج البحث المختلفة (المتخيلة أيضاً) التي تحاول تقعيد عمليات السرد الروائي فـــي إطار نقدي نظري.

## الحقيقة والنقد

كان توجه سبينوزا عكس ما يطرحه النقاد في الوقت الراهن. لقــد رأى الخطأ كل الخطأ والفوضى كل الفوضـــى فـــي "تلبيـــس accomanodating" دواعي العقل والمنطق مع مسائل الإيمان، أو تسخير متطلبات البحث النقـــدي

العقلاني للمعنى الذي **ينبغي** أن ينصرف إليه النص المفسَّر، حسبما يمليه عُرف نقدي سائد في أوساط المفسرين محافظين وغير محافظين. وهو في هذا الصدد يختلف اختلافاً بيناً مع نقاد من أمثال كيرمود رأوا أن الفرق الوحيد الخطير بين الإيمان والعقل هو الفرق بين قراءة نقدية "منغلقة أو موجهة closed" وأخرى "منفتحة أو متحررة open" ، أو هو الفرق في درجات حرية التنقل بين خيارات التأويل المتاحة : بدءاً من التسليم الأعمى بظاهر النص، وانتهاء إلى تحليق التأويل في آفاق الهرطقة.

ولا خطر في أن تصل الاختلافات بين التوجهين إلى أبعد آفاق التطرف؛ لأنها كانت، وما زالت، جزءاً لا يتجزأ من إطار القيم والعقائد المشاعة، ومن صميم الحوار الدائر الذي يمهد الطريق لنظرية تأويل هادفة. ولقد رأى سبينوزا أن الحقيقة الحقة هي التي تقف في وجه محاولات التأويل المصطنعة التي تسلط على شكل النصوص، أو النصوص ذات الصبغة الخلافية، فهماً عصرياً، وتضفي عليها رؤية ليست منها في شئ. إذ من شأن هذا الإجراء أن يفتح الباب لكل من هب ودب من المفسرين على اختلاف مشاربهم، بتفسيراتهم التي لا تخلو من تعصب وهوى، إما نتيجة لتواطؤهم السلبي مع مواضعات وقيم سائدة، وإما بدافع الحماسة للخروج عليها حفاظاً على هيبة أكاديمية مزيفة. وفي كلتا الحالتين تضيع مصداقية البحث النقدي الذي لا يطمئن إلى رؤية معرفية معينة فيما أشرنا إليه "بدائرة التأويل"[22] ، أو الذي لا يستند إلى "معارف مسبقة" لدى القراء تشوش فهمهم وإدراكهم لدعاوى الحقيقة التوراتية أو عقائد السلف أياً كانت.

وعندئذ تصبح القراءة نشاطاً نقدياً حقيقياً، واشتباكاً فعالاً مع معاني

---

(22) انظر ما ذكرناه في الهامش رقم (6) من هذا الفصل عن دائرة التأويل .

الكتاب المقدس، حيث تتعامل معها لا بوصفها رموزاً لحقيقة الرب المنزلة، بل باعتبارها إشارات غير معصومة، صيغت في حدود الإدراك الإنساني وفي إطار ظروف تاريخية معينة. وفي كل الأحوال لا يمكن أن يقتصر النقد -كما كان الحال عند أتباع موسى بن ميمون والمفسرين الأكثر سلفية- على "التوفيق" بين العقل والشريعة، عن طريق تسخير العقل لخدمة متطلبات الشريعة، والتجاوز عن المنعطفات المبتكرة في القراءة حتى نجنب العقل الصراع مع هذه المتطلبات الدينية ذاتها. هذا التوجه نحو إخضاع العقل لخدمة الوحي هو الذي شن عليه سبينوزا حرباً شعواء في كتابه **رسالة في اللاهوت والسياسة** المشار إليه في بداية هذا الفصل، (انظر التفاصيل في : Strauss, 1965).

ويكفي في هذا المقام أن نشير إلى أن سبينوزا يرفض القيود والحدود الموضوعة على العقل النقدي؛ وأنه مستعد للتسليم بدعاوى الحقيقة الدينية إذا اقتصرت فقط على مسائل الإيمان (تمييزاً لها عن مسائل البحث العقلاني المنطلق)؛ وأنه لا يرتاح مطلقاً للمفسرين المراوغين الذي يحاولون بدهاء الجمع بين مختلف صيغ المعرفة تجنباً للعقل أن يصطدم بمسائل الإيمان : فتراهم ينكصون من الدلالة الحرفية للنص المقدس، ويطرحون تفسيراتهم الأخاذة المخادعة ("تحريفاتهم" المجازية والوعظية عن المعنى الحرفي الواضح).ويرى أن مهمة العقل أن يطرح تساؤلات عن النص المقدس، حتى لو كانت هذه التساؤلات تنصب على دعاوى الحقيقة التوارتية نفسها التي لا ينبغي أن تحد من نشاط التفكير العقلاني.

ويرى سبينوزا أن هذه التساؤلات تمتد لتشمل مسائل هي من صميم فقه اللغة المقارن، ونقد النص وتحقيقه ، والتاريخ السياسي ، وما يطلق عليه هذه الأيام علم الاجتماع العقائدي sociology of belief. وتتطلب أيضاً اهتماماً

هائلاً بموضوعات تتصل بمجـــال شـــعرية السّـــرد narrative poetics أو الشعرية السردية؛ لأن هذا الفن يستطيع أن يعين على فهم مشـــكل النصـــوص المقدسة، وبخاصة حين تلبس "الحقيقة" أثواب المجاز وتتحلى بمظاهر الخيـــال. ولن يستطيع هذا الفن إزالة اللبس وتحقيق الفهم، إلا بمراعاة الفرق بين المعنـــى والحقيقة، أو بين ما يمكن أن يستخلصه تفسير النص من معنى محدد ومفـــهوم، وما يمكن أن يطمئن إليه التفسير العقلاني من أفكار معقولة".

ومن ثم يرفض سبينوزا تمام الرفض المنهج السائد الذي يفسر النـــص جميعاً على مستوى واحد لا ينتج عنه إلا نثره في صورة أخرى مـــن الســـرد الروائي أو القصصي الذي يغص هو الآخر بدعاوى الحقيقة. ومن أجل هذا كله كان هجومه على أتباع موسى بن ميمون وغيرهم من غلاة منـــهج التـــأويل . وهكذا نعود إلى ما سبق أن ذكرناه منذ قليل من أن الحقيقة الحقة هـــي التـــي يتمخض عنها الحوار الدائر بين التفسيرات والقراءات المختلفة؛ حـــوار يمـــهد الطريق لنظرية تأويل تتصدى لكل محاولات الانغلاق أو الانفلات في تفســـير النص.

ثمة مآخذ ثلاثة أساسية يأخذها سبينوزا على ذلك المنهج التلفيقي الســـائد في تفسير النص الديني :

**أولاً** : أنه لا يدع مجالاً **لنقد** النصوص التوراتية، إذ يعتبر **النقد** عملية مختلفة، عملية أكثر من مجرد إطلاق العنان لقراءات جديدة بارعة، غير أنها لا تمـــس أبداً قضايا أساسية كالمصداقية والحقيقة.

**ثانياً** : أنه يضع المفسر فوق المساءلة والحساب، ما دام تفسيره قادراً علـــى أن يدعي الوصول إلى "حقيقة" لا يدركها إلا أولو الألباب (أصحاب المهارة فـــي التأويل) ممّن يقفون على المعنى الحق للكلام المقـــدس الـــذي لا ينكشـــف ولا يتيسر لأفهام كل البشر.

**ثالثاً** : ونتيجة لما سبق : أنه في غمرة غياب البصر الناقد المستتير في الظروف التوقيفية التاريخية لمختلف أشكال التفسير – يعمل هذا المنهج على طمس الإدراك والفهم بحالة من التخدير تتوارى فيها التفسيرات وراء أقنعة سلطة مزيفة.

وهذا هو السبب الذي طبع مبحث سبينوزا النقدي في موضوع الوحي (أي هجومه على فكرة أن الكتاب المقدس مصدر الدلالة الربانية ومنبع الحقيقة الإلهية) بطابع الشك في المعجزات، والنبوءة ، والخوارق، وغيرها من الحيل التي تشبع غرائز العامة. "إن الظواهر التي تحيط بها أفهامنا ومداركنا هي وحدها التي تستحق النسبة إلى الله [عز وجل] وأن ترد إلى مشيئته [سبحانه]، أكثر من تلك الظواهر التي لا نعقلها، رغم أنها تأسر الخيال وتستحوذ على إعجاب الرجال" (Spinoza, [1670] 1884a, vol.1 p.86). ويستنتبع ذلك أنّ الإيمان بالمعجزات، والنبوءات، وأمثالها من الظواهر الخارقة للعادة – في هذا المنهج التفسيري الغالب– يمكن أن يقوي نفوذه، أو يزداد استعصاؤه على النقد، إذ يلغي قدرات العقل على التمييز عن طريق إخضاعه لمتطلبات الحقيقة الدينية المنزلة.

ولعل استعراض آراء سبينوزا يساعد على توضيح الخطأ الذي وقع فيه أتباع ما بعد الحداثية على اختلاف المجالات ومدارس التفكير السائدة الآن، وانقلابهم على قيم "التنوير Enlightment" لقد فشلوا فشلاً ذريعاً في التمييز بين نوعين أو نسقين مختلفين من دعوى الحقيقة:

**أحدهما** : أن تصور "الحقيقة" قد يكون من خلال المعنى التقليدي (الأفلاطوني أو المسيحي) باعتبارها من مكنونات الوحي التي يقتصر إدراكها وفهمها على الصفوة من أولي الألباب والبصائر. وأشد ما يحذر منه سبينوزا في هذا الصدد– الاعتماد الزائد على شهادات تدلي بها السياقات السردية التوراتية

(وكذلك أمثال الإنجيل parables ذات المغزى الأخلاقي) التي تغرق الحقيقة في لغة رمزية شديدة الإلغاز والغموض، ولا تدع مجالاً للفهم المنطقي (على حين يرى كيرمود – عكس ذلك- أن تلك السياقات ذاتها تمثل أكبر تحد للتفسير، حيث تتولد أشد الصيغ التفسيرية الشارحة مراوغة وإفادة). ولهذا السبب رأى سبينوزا ارتباطاً حميماً بين الإيمان بالسياق التوراتي الحق الذي يقص ما يوحى به بصدق، والاعتقاد بالمعجزات والنبوءات وغيرها من الخوارق التي لا تجرى على سنن القانون الطبيعي أو أحكام العقل على السواء. أو بعبارة أخرى حذر من عدم القدرة على تمييز الأفكار الحقة من المزاعم الباطلة المتخيلة، وإلا سيتمخض عن ذلك كل صنوف الخرافات والأباطيل. وإذا كانت هناك فترات عصيبة من الفوضى الاجتماعية، والمخاطر التي هددت كيان اليهود وهويتهم، حيث فرضت على أنبياء العهد القديم أن يوظفوا هذه العقائد الشعبية والمزاعم الخرافية من أجل فرض النظام واحترام الشريعة؛ فإن ذلك كان لظروف تاريخية طارئة ولضرورة استراتيجية عاجلة، ولم يكن نموذجاً مستقراً واجب الاحتذاء لدى مجتمعات وجماعات ثقافية لاحقة.

**الآخر** : يتمثل في الفهم المناسب، وأولى خطواته "أن نميز ونعزل الفكرة الصادقة من المدركات الحسية الأخرى، وألا يخلط عقلنا الأفكار الصادقة بالصور الخيالية، الباطلة، والمشكوك فيها" (Spinoza [1677] vol, 2 p.18) ثم تترتب على هذا المبدأ خطوة أخرى هي أنه يجب ألا نخلط بين المعرفة المتحصلة مما يقدمه السرد القصصي مباشرة دون تمحيص، وبين تلك التي توصلنا إليها بالبحث العقلي والتمحيص النقدي فيما يحمله هذا السرد القصصي ذاته من قيم. ومن ثم يمكن القول إن فلسفة سبينوزا في كل خطواتها هي عكس مشروع متشككي ما بعد الحداثية (ومنهم كيرمود بدرجة أقل) الذين ألقوا بأنفسهم في متاهات التأويل ولم يعرفوا المخرج منها. وكان بيير ماشيري P.

Machrey يعني سبينوزا تحديداً حين تناول هذه النقطة للرد على النقاد الذين لم يميزوا بين السرد القصصي والخطاب النقدي، فيقول:

> **ليس التخيل المبتكر fiction [23] بأصدق من التوهم illusion [24]؛ كما أنه بالتأكيد أعجز من أن يحل محل المعرفة. بيد أنه قادر على تحريك الخيال، عن طريق اختراق حدوده القاصرة، وتحويل صلتنا به إلى أيديولوجية ... التخيل المبتكر يخادعنا لأنه منتحل، ولكنه ليس خداعاً لمجرد الخداع، إذ يرمي إلى ما هو أعمق، كي يعريه، ويساعدنا على الخلاص منه. (Macherey, 1978, p.64)**

وإذن من الخطأ، بل من تعمد سوء الفهم، أن ننظر إلى سبينوزا على أنه أحد المفكرين الذين لا يعبأون مطلقاً بقضايا نظرية المعرفة المتصلة بالحقيقة ونقيضها في مجال تفسير النص وفهم سياقه القصصي. كلا ، إنه لا يتخذ هذا الموقف إلا في حالة **الخلط** بين مزاعم الحقيقة الواهية، واستحواذها على سياق النص بأشكال مختلفة من النبوءات والمعجزات، وغيرها من الخوارق، وبين عقائد الإيمان الصحيحة. بل يرى أنه ينبغي أن نتجنب تعسف تأويلات أتباع

---

(23) التخيل المبتكر هو ما يبتكره المؤلف نفسه ويضيفه إلى العمل الأدبي أو الفني من شطحات خياله المحض دون محاكاة لواقع، أو تقليد لأحداث مألوفة. وذلك مثل المواقف الأسطورية والأعمال الخارقة في القصة والسرد أو النثر الفني بصفة عامة، والشعر وغيرها من أشكال الإبداع.

(24) التوهم هو الانطباع الذي يخلفه أو يخلقه مؤلف العمل الأدبي أو الفني لدى المتلقي، وذلك من أجل الوصول إلى حالة تؤدي إلى أن يتوهم أن ما يتلقاه هو تقرير للواقع، وأن يمزق بإرادته غلالة التكذيب التي تعتريه كما يقول كوليردج. والتوهم فعل مشترك بين المؤلف والمتلقي، قد يستغله المؤلف أيضاً لتبديد حالة التوهم عند المتلقي من أجل هدف معين، كما في بعض أشكال الخطاب الروائي للقرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وبعض المسرحيات الحداثية.

موسى بن ميمون للتوفيق بين الإيمان والعقل، وأن نبني قدراً من الخيال في تأويل مشكل النصوص التي تخرج على السياق المنطقي والحقيقة، وتستعصي على التفسير المستنير. وحتى في مشكل النصوص، يحث سبينوزا المفسرين على ألا يسرفوا في تحميلها ما لا تحتمل من التأويلات الغنوصية والرمزية والصوفية التي تتأبى على التحليل المنطقي، بل عليهم أن يبحثوا عن سياقاتها الاجتماعية والتاريخية التي احتضنتها وصبغتها بتلك الصبغة.

أما سبب ذلك **الخلط** فهو الاعتقاد السائد لدى أتباع ما بعد البنيوية وما بعد الحداثية وغيرها من الاتجاهات المشابهة (التي تصددت للتنوير anti Enlightenment) بأن أيَّ طَرْح عن "الحقيقة" مهما كان سياقها الثقافي والمعرفي لابد أن ينطوي على تحيز خفي تجاه مبدأ معين أو قيمة ما، تحيز ينهض على خلفية معرفية غائمة غنوصية "ميتافيزيقية". وقد ازداد **الخلط** -إلى حد ما- بسبب القراءة المخلة والفهم المسطح لما قاله جاك دريدا Jacqes Derrida عن "نزعة مركزية اللّوجوس Logocentrism" أو مايسمى "ميتافيزيقيا الحضور metaphysicas of presence" [25] التي سيطرت على

---

(25) يجدر بنا أن نتوقف عند هذه المصطلحات التي شاعت لدى أنصار التفكيك، ومن بينهم، بل على رأسهم المفكر الفرنسي الجزائري الأصل دريدا التي تتميز أعماله ببعض الصعوبة في القراءة، أما ترجمة بعض أعماله إلى العربية فاتسمت بكثير من الصعوبة في المتابعة. وسوف أحاول إجمال الحديث عن هذه المصطلحات في سياق تلخيص لما طرحه دريدا في هذا الصدد.

لوجوس Logos لفظ يوناني يشير إلى الكلمة التي تعبر عن فكرة كامنة، ويستخدم في الفلسفة -اصطلاحاً- للإشارة إلى الحقيقة truth أو العقل reason ، من حيث هو مبدأ الوجود؛ وفي المسيحية يشير إلى كلمة الرب من حيث هي مبدأ كل شئ. وقد استخدم دريدا وغيره من مفسري التفكيك، مصطلح **"نزعة مركزية اللوجوس"** ليشير إلى تلك الرغبة في إيجاد مركز أو أصل ثابت لكل المعاني والمبادئ، وهي النزعة التي تحكمت في فكر الغرب

الفكر العربي، وهي مصطلحات شاعت لتدل على "تعاقب قـهري repressive regime" [26] لبعض التصورات البالية عن اللغة، والحقيقة، والواقـــع، التـــي

---

وفلسفته منذ أفلاطون، أو كما قال تيري إيجلتون Eagleton: "منذ أفلاطون حتى حلف شمال الأطلنطي From Plato to NATO". ودعا دريدا إلى الخروج عن هذه "المركزية"، وتدمير مبدأ الأصل الثابت الواحد، الذي يحاول تجاهل أو كبت الانقسام والاختـــلاف فـــي الكلمـــة الواحدة، لصالح بنية مركزية منغلقة على نفسها، أو لتكريس فلسفة "**الحضور الميتـــافيريقي** *metaphysic presence*"وما يقترن به من مفهوم الغائبة والعلية والمبـــدأ المكتفـــي بذاتـــه (الرب، الحقيقة، الإنسان). ومن أكثر الظواهر وضوحاً في "نزعة مركزية اللوجوس" "**نزعـــة مركزية الكلمة المنطوقة** *phonocentrism*" التي تقدم لغة "الحديث speech" علـــى لغـــة "الكتابة writing" ؛ لأن الحديث بحضور المتكلم ضمانة مؤكدة لتمام الوجود وكمال المعنى.

وهكذا يشجع دريدا على نبذ هذه النزعة المركزية للكلام، والتخلـــي عـــن تركـــيز الهيمنة في جانب الكلام المسموع أو المنطوق، على حساب العلامات والنقـــوش المرئيـــة أو الكلام المكتوب. وأخذ يدعو إلى منهج يكشف عن القيم الخلافية التي تتضمنها عناصر الكتابة في كتابة المهم **دراسة الكتابة** *De la grammatologie* (1967). وضـرب مثالاً على هـــذا "الاختـــلاف" بالكلمـــة الفرنســـية *différance* ، التـــي صـــارت مصطلحـــاً يشـــير إلـــى الطبيعة المنقسمة للعلاقة المرئية أو حرف (a) التي لا نسمعها في النطق فنحسب المعنى هو *différance* أي "الاختلاف" من الفعل *différer* وهو مفهوم مكاني، ونراها مكتوبة فنعـــرف أن المعنى هو "الإرجاء" من الفعل ذاته وهو مفهوم زماني. والمعنى الذي يقوم على مركزيـــة الصوت أو الكلام المنطوق يتجاهل عنصر "الإرجاء différance"، ويلح فقط على عنصـــر "الاختلاف differance" للكلمة المنطوقة لأنها مقرونة بحضور المتكلم نفسه. ولكنه يرى أن "الكتابة" قرين الاختلاف، والحديث مقرون بحضور متوهم؛ ومن ثـــم يمكـــن الزعـــم بـــأن "الحديث" يعتمد في الحقيقة على "كتابة" مسبقة أي على نظام من الاختلافات يولد المعاني فـــي اللغة.

(26) هو التفاعل بين"الكتابة" و"الكلام" ؛ إذ يختص الكلام بمرتبة الحضور الكامل والأســـمي، في مقابل المرتبة الأدنى التي تحتلها الكتابة، لأن ماديتها تهدد بتعكير نقاء الكلام. ولقد دعمت الفلسفة الغربية هذا "التعاقب القهري" للحفاظ على "الحضور الميتافريقي" الذي مر شرحه فـــي

يمكن الآن "تفكيكها" تفكيكاً نهائياً عن طريق فضح ما تنطوي عليه من بلاغة لفظية وخطابية (Derrida, 1976) والحق أن هذا الصنيع هو استخفاف بفكر الرجل لا يخفى على من قرأ كتابه غير معتمد على شعارات منتزعة من سياقاتها. والحق أيضاً أن دريدا على صواب إذ يصر على أمرين : **الأول** أن معايير الصدق والقراءة الصحيحة جزء لا يتجزأ من عملية التفكيك؛ **والثاني** أن أي محاولة للتفلت من "مركزية اللوجوس" المذكورة – أو بعبارة أخرى القفز خارجها "بكلتا القدمين" – هو شكل آخر من ذلك التفكير الميتافيريقي المقلوب، ولا مفر من سقوطها في حمأة الاحتمالات والفروض الشديدة السذاجة التي تسبق مرحلة النقد (Derrida, 1981).

واللافت للنظر في كتابات دريدا تلك الصرامة النقدية التي يحلل ويستخلص بها عناصر المقاومة في النص –أي الثنائيات أو الازدواجات المتقابلة وغير الثابتة unstable binary oppositions[27] التي تجنح إلى

---

الهامش السابق. بيد أنه من السهل نقض هذا التعاقب وتفكيكه كما يعتقد دريدا، عن طريق فضح الحيل البلاغية والخطابية التي ترصع لغة "الكلام" ولكنها تطغى على أهمية الموضوع وسلامة الحجة في آن واحد. وعندئذ ندرك أن كلاً من الكتابة والكلام يشتركان في ملامح كتابية، فهما معاً عمليتان دالتان تفتقران إلى الحضور، ويكتمل نقض هذا "التعاقب القهري" عندما نضيف الآن أن الكلام نوع من أنواع الكتابة. وهذا النقض هو المرحلة الأولى من التفكيك عند دريدا.

(27) إذا كان "الاختلاف Différance " – الذي سبق شرحه في الهامش رقم (25) – هو الأساس الذي ارتكز عليه دريدا في قراءة النص الأدبي، فإن لهذا الاختلاف سمتين : **الأولى** – أنه يقوم على اختلاف الدوال (أي العلامات أو الرموز، أو الكلمات) التي مثل لها بكلمتي différence وdifférance ، ومن ثم يختلف المدلول (أي المعنى) . وقد تفرع عن ذلك المثال –الأصل في نظرية دريدا– تقديمه لغة الكتابة على لغة الحديث، أو المكتوب على المنطوق ، كما رأينا.

نقض المفهوم الكلاسيكي المختزل للحقيقة في المسيحية والأفلاطونية على حد سواء. وللوصول إلى ذلك يشدد دريدا على أن تؤخذ في الاعتبار أنواع أخرى من دعاوى الحقيقة تنظم وتضبط القراءة النقدية للنصوص، ولا يستغنى عنها أي مشروع نقدي هدفه أن يهتك أستار النص وأن يعرضه للمساءلة. وإذا لم نفعل، فإن البديل -كما رأينا- هو الانقطاع أو الانفصام الجذري بين قضايا المعنى ومسائل الحقيقة، الذي يحول النقد إلى ضرب من التأملات حول أسرار النص الغيبية، ويظل - برغم ذلك- متمسكاً بشكوك ما بعد الحداثية، أو النزعة الشكية التي أعلنت معارضتها لكل أشكال الانتماء المذهبي السلفي، المولعة بالأسرار الغيبية في تأويل مُشْكل النصوص.

---

الثانية – أن "الاختلاف" يتخذ عادة شكل الثنائيات المتقابلة أو المتضادة كالخير والشر، والطبيعة والحضارة، والأحمر والأخضر.. الخ . والعلاقة بين الدال والمدلول في هذه الثنائيات المتضادة "تقليدية" ، وليست "منطقية" (كالعلاقة مثلا بين "الأحمر" في إشارة المرور الذي يعني "التوقف"، و"الأخضر" الذي يعني "التحرك")؛ وذلك لأنها استقرت بواسطة نظام محلي في التمييز بين الأشياء.

وهذا "الاختلاف" -الذي يجعل لهذه العلامات أو الرموز أو الكلمات أو الدوال معنى طبقا لتحليل دريدأ – هو نفسه الذي يحول بينها وبين أن يكون لها معنى محدد، فضلاً عن أن يكون لها معنى قاطع. ومن ناحية أخرى تختلف تلك العلامات ... بحسب السياق الذي ترد فيه، ولكنها تظل تشى -في كل سياق جديد- بقرائن من "سياقات" أخرى وردت فيها من قبل. وهكذا تتراكم ألوان من "الاختلاف" وتتضاعف أو تتداخل في علاقات الدوال بالمدلولات، ويزداد النص الأدبي -نتيجة لذلك- غموضاً وتركيباً.

ويترتب على ذلك أن المعنى الأدبي لا يمكن أن يكون واحداً، أو محدداً، أو واضحاً، حيث تعرض لنوع من "التخالف" لا "التوافق"، و"التفكيك" لا "التجميع". لكن يبقى أن مصطلح "التفكيك" عند دريدا لا يعني "الهدم" وإنما يعني إعادة البناء، أو التحليل النقدي عن طريق البحث عن تلك العناصر المتناقضة مع بعضها داخل النص الأدبي من ناحية ، والمتناقضة مع العناصر الخارجية من ناحية أخرى، ولكنها في كل الأحوال تتم -في الظاهر- عن وحدة النص وتماسكه.

ولهذا السبب يصر دريدا -إصراراً متزايداً في كتاباته الأخيرة- على أن التفكيك لا يعني التخلي عن قواعد الحوار الفلسفي "الجاد" (Derrida, 1989). وتتمثل هذه القواعد في الصرامة الجدلية، والإخلاص للنص موضع النقد، والإصرار على كبح جماح الأهواء الشخصية، التي تمنع المرء من رؤية التفاصيل المشكلة التي تسد طريق التفسير من بدايته. وباختصار يستمد التفكيك جماع قوته النقدية من وسائله التي يستخدمها في تحري بعض أنواع دعاوى الحقيقة المهوّمة في الأسرار الغيبية، على حين يظل محتفظاً بأرقى معايير الصرامة الجدلية، ومراعياً لمقتضيات القراءة المنغلقة للنص في آن واحد. وإذا كان كثير من الخصوم قد أغفلوا هذه المرونة التي تميز التفكيك عند دريدا ، فإن كثيراً من أنصاره قد بالغوا في استخدام هذه الرخصة لاستبعاد كافة مظاهر الحقيقة والصدق والعقل.

وربما كان بول دي مان Paul de Man أفضل من رد على هؤلاء الذي أساؤوا فهم القراءة التفكيكية، من زاوية أنها لا تفسح المجال لأي مسائل معرفية، أو تقيم اعتباراً لقيم الحقيقة والزيف. إن القراءة -كما يقول- تعتمد :

> على كيف "يدرك" المرء العلاقة بين الحقيقية والفهم. إن الفهم ليس صيغة من "حقيقة" كونية واحدة توجد باعتبارها جوهراً، وطبيعة مجردة. حقيقة النص حدث تجريبي واقعي محسوس أكثر من كونها شيئًا مجردًا . والذي يقرب القراءة أو يبعدها من الواقع، هو ببساطة قابليتها للتحقيق، بل ضرورة تحققها وحدوثها، بغض النظر عن رغبة القارئ والمؤلف ... وبتعبير آخر يعتمد الفهم على صرامة القراءة باعتبارها مساءلة ومحاجة مع النص. أجل ، القراءة مساءلة ومُحاجّة (وهي بالضرورة غير الجدل والمناظرة) ؛ لأنها يجب أن تتصدى أساساً لكل ما يود المرء حدوثه في سبيل ما يجب أن يحدث : أي أن الفهم حدث معرفي (إبستمولوجي) يسبق كونه قيمة أخلاقية أو جمالية. ولا يعني هذا إمكان وجود قراءة حقيقية، بل يعني أنه لا يمكن أصلاً تصور قراءة من غير أن تقترن بها مسألة الحقيقة أو الزيف منذ بدايتها.
>
> (de Man, 1978, p. xi)

وتجدر الإشارة إلى أن سبينوزا لا يطرح هذه الأسئلة فحسب، ولكنه يطرحها بصورة ملحة وحادة، تخلو حتى الآن من الثغرات الموجودة في الخطاب النقدي المعنيّ بالقيم البلاغية الجمالية. وهذا أوضح ما يكون في تناوله للخطاب الروائي بوصفه صيغة محددة للمعرفة، صيغة تتوسط المسافة -إن صح التعبير- بين الحقيقة والزيف ، حيث يحمل في طياته "لا حقائق untruths" تظل هكذا في حالة "اللاحقائق" دون تجاوزها إلى حالة الأفكار الحقة. وهذا الجانب من تفكير سبينوزا هو بالتحديد الذي دفع بعض الفلاسفة من أمثال ماشيري إلى طرح منطلق جديد "للممارسة النظرية" الماركسية، منطلق يحترم الخصوصية النسبية التي تتمتع بها المستويات والأشكال المختلفة للنتاج الثقافي، ويتجنب، في الوقت نفسه، خطأ الانتقاص من خطرها أو التعالي عليها، كما في كثير من أشكال النتاج الثقافي للوعي الأيديولوجي المزيف" (Macherey, 1978) . إن أخطر ما في الأمر هو الإلحاح على أن مسائل الحقيقة والزيف ينبغي ألا تطمسها التأويلات الغائمة الغارقة في التفسيرات الجمالية والأيديولوجية، وتستبعدها إلى غير رجعة.

وتلتقي رؤية ماشري لهذه المسائل مع رؤية دي مان في عدة نقاط حاسمة. فكلاهما يرى أن من الخطل بل من الخطأ إعفاء الأدب من كافة معايير النقد العقلانية والمنطقية (أو من قيم الحقيقة والزيف). وكلاهما يعتنق هذا الرأي الشديد التعارض مع فلسفة الفن المثالية (أو الميتافيزيقية) التي ترى أن أسمى ما في التجربة الفنية يدور في فلك بعض القيم الجمالية الذاتية مثل "الشكل العضوي organic form" [28] والقصيدة باعتبارها "أيقونة لفظية verbal icon" و"عالماً

---

(28) هو مفهوم يشبه العمل الأدبي بالكائن الحي الذي ينمو بذاته نمواً طبيعياً. وقد ظهر في النقد الأدبي بألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر، وتلقفه الشاعر والناقد الإنجليزي

متماسك القوام concrete universe" وهلم جراً. وهي فلسفة تتخذ –كما ترى– هذه القيم تكأة لتجنب مناقشة العوامل الاجتماعية والمادية التي صاحبت العمل الأدبي. وأخيراً يسوي كلاهما –ودي مان بدرجة أكبر– النقد المهوّم الغارق في الجماليات بذلك الذي يتجاهل الاختلاف الأنطولوجي (الموجود بذاته) بين اللغة –بوصفها عالماً من الأبنية الأدبية الدالة التي يتعذر اختزالها إلى نسق من الظواهر البديهية– وبين الواقع الذي يتجلى للحواس مباشرة دونما وسيط لغوي ينقله إلينا. إن الجمع العشوائي بين عالم اللغة وعالم الواقع سوف يسفر عن استبعاد ما يحتمل أن تقدمه اللغة نفسها – أو اللغة بوصفها مركز قوة متغيراً أو وعاء فضفاضاً للعلاقات المنطقية والنحوية والبلاغية– من وسائل تصد وتمنع الآثار اللانقدية الضارة المخادعة، والناجمة عن إدراك الواقع إدراكاً حسياً.

وفي هذا المقام يجدر الاستشهاد بفقرة من كتاب *Reading Capital* (1970) لألتوسير Althusser وباليبار Balibar ، تتفق مع الخطوات التي قدمتها لعرض هذه القضية حتى الآن. إنهما يعدان سبينوزا أول مفكر :

> **يثير مشكلة *القراءة reading*، ومن ثم *مشكلة الكتابة writing* ... وأول مفكر يطرح رؤيته أو نظريته عن الماضي والتاريخ وفلسفته القائلة بغموض الحاضر أو حجاب المعاصرة . ومعه استطاع الإنسان، للمرة**

---

الرومانسي صمويل تيلور كوليردج (1772 – 1834) ليفسر في ضوئه العملية الإبداعية في الشعر على أساس نفسي وجمالي بعيد عن القواعد الكلاسيكية التي وصفها بالآلية البحتة.

أما "النقاد الجدد" في أمريكا فقد استندوا إلى هذا المفهوم في تقريرهم أن وحدة العمل الأدبي ناتجة عن مجموع أجزائه ومكوناته المختلفة، التي يستحيل فصلها أو بحثها منفردة، وأن الشكل والمضمون فيه كيان واحد تربطه وحدة عضوية. ونزعة الوحدة العضوية organicism في "النقد الجديد" ترفض كما هو متوقع القواعد الكلاسيكية للعمل الأدبى، وتعادي تقسيمات الأدب إلى أجناس، وتتصدى للممارسات النقدية التي تصرف همها إلى إعادة نثر العمل الأدبي، بطريقة تحليلية تصفها بأنها اتجاه تجريدي هدام.

**الأولى، أن يجمع بين جوهر القراءة وجوهر التاريخ في نظرية واحدة تراعي الاختلاف بين المتخيَّل والحقيقي. (ص16)**

وقد ذهبا إلى أن ماركس استطاع، على أساس تصنيف سبينوزا [للتاريخ والحاضر، القراءة والكتابة، المتخيَّل والحقيقي] أن يحقق أكبر إنجاز على مستوى النظرية، حينما ميز بين **العلم** و**الأيديولوجية**، تمييزاً تجنب خطأ التهوين من شأن جانب على حساب آخر، وحافظت النظرية في الوقت ذاته على تنوع الخطاب النقدي بتنوع مستويات النتاج الثقافي وأشكاله. وخلصا إلى أن التوصل إلى هذه النتيجة ما كان ليتم إلا عن طريق "تبديد الأسطورة **الدينية** للقراءة" : أي التصدي لصيغ التأويل التي سعت إلى إثبات حقيقة النص من خلال تفسيرات غنوصية غارقة في الرموز والمجازات، التي لا يستطيع القارئ فهمها إلا بواسطة وحي إلهي أو معرفة ظنية مسبقة أو غيرها من مقومات التميز لدى أناس دون أناس . ومن أجل ذلك كله تمسكت بما قدمته من أن سبينوزا نسيج وحده في تراث الفكر التأويلي الذي بدأ مع محاولة "التوفيق" بين نصوص العهد القديم والعهد الجديد، وانتهى إلى تنويعاته الحداثية (التأويلية، وما بعد البنيوية) التي مازالت تحمل طوابع ذلك الماضي السحيق.

ومن ثم كانت الصلة التي عقدها ألتوسير وباليبار بين نظرية سبينوزا في اللغة (أو الكتابة والقراءة)، وما قدمه من إسهام بارز للفكر الماركسي حول طبيعة المعارف التاريخية وصيغها. ويمكن تلخيص هذه الصلة في ثلاثة محاور تشكل نظريته : (1) أن فهمنا للأحداث التاريخية متحيز ومحكوم بعنصر الزمن، أي أنه يفتقد المبادئ والأفكار السليمة [الحقائق]. (2)أن ذلك ينسحب أيضا على أي معرفة نتوصل إليها عن طريق اللغة؛ لأن علامات اللغة – مكتوبة أو منطوقة– تخضع لكل ضروب المصادفات والعلاقات العشوائية؛ ومن ثم تفقد مصداقيتها على محك العقل والمنطق. (3) أن المنهج الذي يسلكه الذهن

في خضم هذه السلبيات هو البحث عن العوامل التاريخية –عارضةً أو لغويةً– التي أدت إليها، ومن ثم تحقيق نوع من التنظيم المنطقي يحول الفهم "السلبي" إلى فهم "إيجابي". وعندئذ سوف نجد أن مسائل الكتابة والقراءة تكتسب بعداً خاصاً في فكر سبينوزا، فضلاً عما يطرحه بشأن المقولات المتخيَّلة أو "المنتحلَة"، التي تقع في المرتبة الثالثة من درجات المعرفة، أو تحتل منطقة **وسطاً بين** الحقيقة والزيف، والتي لا يمكن أن تحمل قيماً غير معرفية، أو قيماً "جمالية" خالصة.

من شأن التخيل المبتكر fiction –إذن– أن يشبع المادة الحسية التجريبية تفكيكاً وتشريحاً وغربلة، وأن يبدد جهامتها، وأن يروّح عن الذهن الصارم ويروي تعطشه إلى "المبادئ والأفكار السليمة" [الحقائق]. وأهم نقطة هنا أن سبينوزا يصر –كما فعل ألتوسير وماشيري– على معاملة ما يتوصل إليه التخيل المبتكر من معارف معاملة القوالب والصيغ المعرفية التقليدية؛ صحيح أنها قد تكون معارف متحيزة أو "مشوهة" ، ولكن دورها خطير في عملية الوصول إلى المبادئ والأفكار والحقائق.

## الخطاب الروائي والخطاب الديني
## قضية نقدية متجددة

تثير قضية رواية سلمان رشدي **الآيات الشيطانية** (1988) عدداً من المسائل الوثيقة الصلة بالصدق الروائي، أو الحقيقة الروائية المتخيَّلة، ووضع النصوص الأدبية في علاقتها ببعض أشكال السلطة الدينية والسياسية. لقد تحلّى سلمان رشدي بالشجاعة، مثله في ذلك مثل سبينوزا، ووقف في وجه المد

الأصولي المتصاعد[29]، الذي استمد سلطانه متمسحاً بحصانة النص المقدس وعصمته، ومتمسكاً بقراءته التي أذكاها الخلاف بين المؤمنين الذين ادعوا لأنفسهم علم "الحقيقة" المنزلة ونصبوا أنفسهم حراساً لها. كما أخذ سلمان رشدي على عاتقه -شأن سبينوزا- أن يفضح هذا المد الأصولي، وأن يعري صنيع بعض رجال الدين الذين يتشبثون بسلطانهم عن طريق استغلال حيل وأدوات "خيالية" -كالنبوّة والمعجزات، وتصريفات القدر، وكل صنوف "الأدلة" الخرافية الخارقة- من أجل استمالة القلوب تجاه معتقدات لا تكاد تصمد على محك النقد. يقول سبينوزا : "سر الأسرار في دولة الاستبداد هو أن تغرر بالرعية، وأن تبث الخوف في قلوبهم تحت ستار ظاهر من الدين" (Spinoza, [1670] 1884 a, vol.1 p.5).

وقد ذهب سبينوزا -كما رأينا- كل مذهب للتخلص من تلك الخرافات، أو على الأقل لكشف سوء الفهم الذي تولدت عنه، والذي كان بدوره جزءاً من نسيج الحياة الاجتماعية والسياسية في عصر معين. وخلص بعد تقليب النظر في كل العوامل إلى أن **العهد الجديد** أبعد توفيقا من من **العهد القديم**؛ لأن القديس بولس (مثلاً) يدعو إلى النظرية نفسها التي يُدعو سبينوزا إليها، ويتوصل إليها بكثير من الاستدلال والاستنتاج، ويفند مزاعم اليهود، عن علم ودراية لا عن وهم وخرافة، كما شاع في تفسيرات أسفار العهد القديم (p. 159). ومما لا شك فيه أن سبينوزا ظل طوال حياته غير مطمئن إلى كل دعاوى الحقيقة، وبخاصة تلك التي تتمسح في سلطة النص المقدس، وتهدد بالويل والثبور -حقيقة أو خيالاً- كل من تسول له نفسه الخروج عليها أو تحدي مسلّما.

---

(29) راجع ما كتباه ن مصطلح الأصولية في الهامش رقم (2) من هذا الفصل، وما كتبناه عن الرواية المذكورة بعد ذلك في هامش رقم (32).

من بين الآراء المطروحة في قضية سلمان رشدي أن كتابه عمل روائي متخيَّل، رواية تنتمي إلى "عصر ما بعد الحداثية" ، ولا ينبغي الحكم عليها (فضلا عن إدانتها) كما لو كانت تدعي صدق ما تروي أو تزعم استنادها إلى حقيقة وتاريخ. وبتعبير نقدي آخر : تنتمي **الآيات الشيطانية** إلى جنس فني يعرف بالواقعية السحرية magic realism، وهي تقنية روائية تتداخل فيها حدود الواقع بمجال الفانتازيا، وتختلط فيها الأحداث الواقعية التي تحتمل التصديق بالإحالات التي تستعصي على التصديق، حتى يصل القارئ إلى مرحلة لا تستطيع عندها حواسه التمييز بين ما هو حقيقي وما هو خيالي. ومن هذا المنطلق يبدو الخلاف في الرأي لغواً ناتجاً عن عدم تحديد الاختصاص، وخطأ متولداً عن عدم الاعتراف بأن الأعمال الأدبية لا تناقش قضايا موضوعية ولا تطرح أفكاراً قابلة للجدل العلمي، ولا تعيد كتابة التاريخ، ولا تدخل في خلافات أيديولوجية دينية أو مذهبية. .

وإذا كان الأمر كذلك فإن آية الله الخوميني وأنصاره الأصوليين، قراء حَرْفيون ضاقت نظرتهم عن استيعاب طبيعة العمل الروائي هنا؛ ومن ثم طفقوا يدينون رواية سلمان رشدي لأمرين كلاهما ظاهر البطلان : الأول، أنها استخفاف واستهزاء بأحداث حقيقية في حياة النبي [محمد صلى الله عليه وسلم] وتاريخ الإسلام؛ والثاني، أنها تدعو إلى أفكار إلحادية خبيثة تصطدم مع ما يمثله الإسلام من قداسة وإجلال في نفوسهم. وأفضل دفاع عن رواية سلمان رشدي هو أن نؤكد طبيعة بنائها الروائي الخيالي المعقد، الذي يخرجها من دائرة الأعمال "العلمية" حيث تُطرح الحقائق والقضايا، وتُقدَّم الأدلة والبراهين من النصوص المقدسة وغيرها من المصادر؛ ومن ثم فإن الحكم على صاحبها بالردة انبنى على سوء فهم فادح.

ومن شأن هذا التوجه بطبيعة الحال ، أن يهدئ من المشاعر الملتهبة، ويهيئ على الأقل لعقد هدنة تساعد على إخماد الموقف المشتعل. وقد أشار سلمان رشدي نفسه إلى شئ من ذلك في خطاب مفتوح وجهه إلى رئيس الوزراء الهندي راجيف غاندي يستنكر فيه قرار الحكومة الهندية بمنع روايته :

> إن القسم المعنيّ في الكتاب (ولنتذكر أن الكتاب ليس في الواقع عن الإسلام، بل عن الهجرة، ومسخ الشخصية، وتوزعها، والحب، والموت، ولندن وبومباي) يتناول نبياً لا يسمى محمداً، يعيش في مدينة فانتازية شديدة الإغراق في الفانتازيا، مبنية من الرمال، تذوب كلما سقط عليها المطر، حيث يحوطه أتباع متخيَّلون ، أحدهم يحمل اسمي الأول [سلمان]. فضلا عن أن ذلك كله يقع في الحلم، حلم متخيل لشخصية خيالية، شخصية نجم سينمائي هندي يوشك على الجنون. فهل يمكن للكاتب أن ينأى عن التاريخ بأكثر من ذلك ؟

(in Appignanesi and Maitland, 1989, p.44)

ويتضح من الاقتباس السابق أن الأمر خطير وبالغ الأهمية، ليس لسلمان رشدي فحسب، بل لكتاب كثيرين يبدعون في ظل أنظمة دينية أو سياسية تتسم بالقهر والقمع؛ وأنه يجب احترام الحدود التي تفصل عمل الكاتب الروائي المتخيل عن عمل المؤرخ الموضوعي؛ كما أنه ينبغي ألا تقرأ الروايات وكأنها تعبير مباشر عن عقائد المؤلف. ومع ذلك يكاد المرء يحس بأنه يدور حول الموضوع ويستجدي التعاطف إذ يتخذ هذا الموقف الذي ينبني على مبادئ مسلمٍ بها في مجتمعاتنا العلمانية إلى حد ما، وهو موقف لا يجدي فتيلاً مع خصوم سلمان رشدي الأصوليين [المتشددين]. وهذه المبادئ بمعناها الفضفاض تتعلق بالفصل بين الكنيسة والدولة، وبالحريات الديمقراطية المكفولة، وحق التفكير والتعبير، واستقلال الفن نسبياً باعتباره وسيلة للتعبير متحررة إلى حد بعيد من القيود المتعارف عليها قانوناً. بل يمكن أن نذهب في القول إلى أن

النقد الأدبي نفسه قد صارت له، مثل الفن، حصانة واستقلالية، استمدها من كيان متكامل من المعايير والمفاهيم النقدية التي تزخر بها الساحة الثقافية مثل : اللامبالاة الجمالية aethetic disinterest، إرجاء عدم التصديق أو الإيهام suspension of disbelief ، الغموض أو تعدد المعنى ambiguity ، التناقض الظاهري paradox ، المؤلف المضمر implied author ، التناص intertextality ، وهلم جراً. ولا شك أن هذا الكيان النقدي بمصطلحاته يجعل الأدب صيغة تعبيرية متميزة ومتفردة بمعاييرها المتصلة بالحقيقة المتخيَّلة (انظر : Hohendahl, 1982; Eaglton, 1984)

تلك بعض القيم التي يثيرها سلمان رشدي في الاقتباس المذكور أعلاه. وإنه موقف يذكرنا بتاريخ تلك القضية منذ عصر النهضة في انجلترا، حين دافع سيرفيليب سيدني عن الشعر باعتباره صيغة "كاذبة" أو متخيَّلة من التعبير، صيغة لا يمكن أن نحاسبها بميزان المنطق، كما لا يمكن أن ننظم الشعراء في سلك الفلاسفة وعلماء الأخلاق والمؤرخين الذي يراعون الحقائق وقواعد المنطق. وقد أطلت هذه القضية برأسها مرة أخرى مع ظهور الرواية جنساً متميزاً في منتصف القرن الثامن عشر إلى أواخره. وكانت المشكلة الكبرى أن الأدب الروائي النثريprose-fiction كان يخلو من العلاقات والقرائن "الأدبية" البالغة الوضوح شكلاً ومضموناً، التي تميز الشعر[30]، حتى صار من السهل الخلط بين الأدب الروائي النثري والخطاب الذي يسرد الحقائق والوقائع. ومن ثم كانت الجهود المختلفة –سواء في ميدان التشريع أو في أوساط المتأدبين ونقاد الرواية– لشرح هذه التفرقة الحاسمة، ولإقامة الحد الفاصل بين الروايات

---

(30) يقصد المؤلف ما يتميز به الشعر من الأوزان والقوافي والأدوات البلاغية المختلفة، والمعنى اللامحدود للقصيدة، وعنوانها المجازي .. الخ.

novels من ناحية، والتقارير الصحفية، والنثر التاريخي، والكتابات السياسية واللاهوتية من ناحية أخرى (Davis, 1983) .

وربما يحسن فهم ذلك في ضوء ما ذكره هابرماس عن تباين حظوظ الأشكال المعرفية من عناصر الاستقلال داخل المنظومة العامة للفكر الإنساني الحديث، التي تأخذ في الاعتبار تفاوت الأنظمة المعرفية في ادعاء المصداقية أو تحرّي الحقيقة. وفي إطار هذه المنظومة يضرب الأدب بسهم وافر من الاستقلال والتحرر بعيداً عن دعاوى المصداقية والحقيقة في مقابل الأشكال المعرفية الأخرى. وكان سبينوزا –في نظرنا– أول فيلسوف يراعي هذا الفرق الذي أفاض في شرحه، رافضاً الخلط بين موضوعات الدين والوحي أو الحقائق الدامغة من ناحية، وصيغ الإبداع الكاذبة أو المتخيَّلة من ناحية أخرى. وهذا هو السبب الذي يدفعنا إلى القول بأن أهم إنجازات سبينوزا في تاريخ الفكر النقدي العلماني هو تخليص عملية تأويل النص من ربقة الرضوخ لمطالب التيارات الدينية المتشددة. وينبغي أن نتذكر دائماً أن الخوض في مثل هذه المسائل يجرنا إلى الحديث، مرة أخرى، عن حرية تحققت بشق الأنفس، وضحى من أجلها كتاب مبدعون سلطوا الخيال على كل موضوع أياً كانت درجة مصداقيته ومكانته الدينية.

ويعرض جرايام سويفت Graham Swift لهذه النقطة مردداً أصداء مقولة سلمان رشدي في هذا الموضوع، إذ كتب يقول عن **الآيات الشيطانية** : "إن العمل الأدبي **أكبر** من مجرد تعبير حر. إنه تعبير خلاق، لا يجادل، ولا يقرر، ولا يؤكد، بقدر ما يخلق ويبدع. وإن الرواية لتوجد، **وتعيش** في أذهان القراء بدرجة لا يستطيعها أي بيان تقريري أو مقال توكيدي" (in Appignanesi and Maitland, 1989, p. 219) . ولعل أبلغ دفاع

يقدمه كارلوس فوينتس Carlos Fuentes ، عندما قارن موقف سلمان رشدي بموقف ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin "الذي كان ربما كان أكبر مفكر ومنظر للرواية في القرن الحالي ... والذي كانت حياته إلى حد ما مضرب المثل بالضبط كما كانت أعماله" . ومن المفيد أن نورد ملاحظاته تفصيلاً، لأنها أوضح بيان عن حرية الخيال المبدع، وعن الرواية بالذات باعتبارها الملاذ الأول والأخير لهذه الحرية. إنه أوضح بيان يسير على خطى باختين في توصيفه للأعراض المرضية والضغوط التي تخنق عملية الإبداع وتحصره في نطاق "الخط المرسوم" له وتوقعه في الدوجماتية، وتثقله بشتى قيود الهيمنة والقهر التي يفرضها الخطاب الأحادي التوجه (Bakhtin, 1981) monological discourse يقول فوينتس :

> **ينطبق على رواية سلمان رشدي مبدأ باختين الذي طالما نادى به، ألا وهو أن الصراع بين اللغات سمة مميزة لعصرنا. والرواية هي الساحة الأثيرة لتصارع اللغات المتنافسة؛ إنها لا تصهر في أتون توترها ولا تنظم في سطور حوارها الشخصيات المتصارعة السمات فحسب، بل تغطي مختلف العصور التاريخية، والمستويات الاجتماعية، والسمات الحضارية، وغيرها من الحقائق الشاخصة في حياة الإنسان ... وهذا هو بالضبط ما لا يحتمله آيات الله في إيران؛ لأن الحقيقة التي يطلبونها قد تحددت قولاً واحداً في نص مقدس. والنص المقدس، بحكم تعريفه، نص جامع مانع؛ أي ليس بإمكان أحد أن يضيف إليه شيئاً. إنه لا يتخاطب ولا يتحاور مع أحد ... وهو بمثابة ذريعة مناسبة، وراية يتخذها المرتجفون ويحتمون بها، بل ويرفعونها في وجه الباحثين عن الأمان في حمى الحقيقة...**
>
> **وحين يفهم جميعنا كل شئ فربما نكون في مجال الملحمة epic لا في مجال الرواية fiction . إن الرواية وليدة عجزنا عن التواصل، وعدم**

**قدرتنا على فهم لغة بعضنا البعض، فقد تعطلت اللغة الأحادية التقليدية؛ لأن في اللغة الأحادية قضاء على الرواية، وعلى المجتمع أيضاً.**
(in Appignanesi and Maitland, 1989, p. 245-6)

وليس من قبيل المصادفة أن الالتقاء الفكري بين سلمان رشدي وباختين كان على أصعدة متداخلة تتمثل في الاضطهاد، وحرية الفكر، وطبيعة الخطاب الديني الضيقة النظرة أو الأحادية التوجه؛ وهي موضوعات أثارها سبينوزا من قبل خلال نقده للكتاب المقدس. ويستطيع المرء أن يذهب إلى القول بأن سبينوزا ينتمي إلى زمرة الروائيين والشعراء والكتاب الساخرين وغيرهم من رجالات الأدب، الذين مهدت أعمالهم -ولو على المدى البعيد- لبزوغ شمس الحرية، فوهبتها التفرد والخلود ، وغمرت بضوئها آفاق علوم الفلسفة والسياسة واللاهوت وغيرها من مجالات الفكر الإنساني. وقد كان كيرمود على حق حين عزا إبداع نظرية التأويل العلماني وتطبيقها النقدي إلى سبينوزا، ذلك الرجل الذي تحدى السلطة الكهنوتية ووضع رؤيتها لحقيقة الكتاب المقدس موضع البحث.

ولكن على المرء أيضاً أن يتذكر توجه سبينوزا الذى تلقفه نقاد ومفكرون من أمثال ألتوسير وماشيرى ،هذا التوجه الذى يرى أن أعمال الخيال لا يمكن أن تعامل معاملة الأباطيل، ولا أن تنحصر قيمتها فيما تضفيه من فائدة " جمالية " غير معرفية إذ لا تتطرق أبداً إلى مسألة الصواب والخطأ. إن النقد الأدبى – بفضل ما يسميه سبينوزا طبيعة الخطاب الروائى المتعددة والمرنة[31] يستطيع أن يتغلغل إلى المناطق غير المطروقة وأن يتناول المغالطات الاعتقادية

---

(31)أى قدرته على توضيح المفاهيم المغلوطة عن طريق اخضاعها لنظام سردى محكم وعرض مباشر لا إلتواء فيه

والأيديولوجية الشائعة التى نتعامل معها كأنها حقائق . وتلك – ببساطة– طريقة فلسفية ترسى حقيقة هامة ،وهى أن الروايات يمكن أن تناقش قضية ما مناقشة جادة وفعالة ، بل وأن تثير فى المقابل جدلاً وحواراً يأخذان الروايات مأخذ الجد. ولا يسرى ذلك – كما قد يتبادر إلى الذهن – على الروايات ذات الرسالة *roman à thése* أو الروايات التى تطرح قضايا سياسية وأيديولوجية ، أو الروايات الصارخة التوجه فحسب ، بل يسرى على كل أدب حتى ما كان منه ضعيف الأثر على المتلقى ، ما دام يثير طائفة من ردود الفعل المختلفة التى تتراوح بين التأييد العلنى المباشر والرفض المطلق الغاضب.

وقلما يحظى هذا النوعِ الأخير من الأدب باهتمام فى خطاب النقد الأكاديمى ، حيث تسود نزعة تُعلى من شأن الموضوعات ذات القيمة الجمالية على الموضوعات ذات الصبغة الخلافية والجدلية . ويستثنى من هذه القاعدة طائفة من النقاد الأكاديميين البارزين من أمثال ماشيرى ، ودى مان ، وإمبسون، وآخرين ( مثل جيرالد جراف ) الذين تصدوا لهذا التيار الجمالى الجارف . إن أبرز ما يجمع هؤلاء المفكرين – رغم الاختلاف الهائل فى توجهاتهم – هو إيمانهم بأن أعمال الخيال – أى الروايات والأعمال الأدبية عمومًا – تطرح قضايا ، وتتضمن وجهات نظر معينة من ناحية ؛ وأن النقد لا ينبغى أن يتحصن بقيم أدبية بالغة القداسة من ناحية ثانية؛ وأن الناقد قد يستخلص من النصوص موضوعات فلسفية وسياسية أو اجتماعية تاريخية ، تؤدى بالضرورة إلى طرح مسألة الصدق والكذب أو الحقيقة والبهتان من ناحية ثالثة وأخيرة .

إن محاولة تبرئة ساحة الأدب من دعاوى الحقيقة أياً كانت ، هى محاولة للانتقاص من شأن الأدب الروائى ، أو النظر إليه على أنه مجرد عبث يلتزم بقواعد السرد وأركان الحكى ، إلا أنه لا يرمى إلى غاية عملية ولا يهدف إلى موضوع ذى أهمية . ومن اللافت للنظر أن يضطلع بهذه المحاولة

المفكرون ونقاد الأدب فى مرحلة ما بعد الحداثية ، سواء أكانوا متعاطفين معها أم معادين لها ، بأكثر مما تبناها الروائيون أنفسهم – من أمثال كيرت فونجت Kurt Vonnegut ، وأنجيلا كارتر A.Carter ،وإ . ل . دوكتورو E.L. Doctorow ،وسلمان رشدى نفسه – الذين لم يروا بأساً فى الجمع بين أشكال التجريب والتقنيات الروائية غير المطروقة التى سادت فى مرحلة ما بعد الحداثية من ناحية ، وتوظيف العناصر الواقعية والوثائقية دائماً أو بين الحين والحين من ناحية أخرى (Hutcheon,1987) . إن ما يميز أعمال هؤلاء الروائيين – وبخاصة رشدى – هو أنهم نسجوا خطابهم الروائى من خيوط الوهم والواقع ، والخيال والحقيقة ، نسجاً ألغى الفروق بين هذا وذاك ، ثم طلبوا إلينا أن نتصور عوالم واقعية بديلة ، قريبة الشبه من عالمنا ،ومختلفة عنه من وجوه كثيرة حاسمة فى الوقت ذاته .

ولما كانت تلكم الأعمال الروائية تجمع فى نسيجها بين تناقضات العوالم المتنافرة ،وتخلع سمات فرد على فرد آخر ،وتخلط أحداثاً بأحداث أخرى ، وتتداخل فيها الأزمنة والسمات ، فإن من الواجب أن يراعى الناقد الأدبى مدى ما يحدثه ذلك من أثر واقعى ، أو مدى ما يولده من " واقعية " هى – فى المقام الأول والأخير – نتاج محايد لا ينتمى إلى عالم معين ، بل هو كيان ذو هوية جديدة ومختلفة ، هوية تحمل ملامح فارقة من كل تلك العوالم المتنافرة (Pavel,1987 ) . وأحد هذه العوالم ، وهو العالم الذى نعيش فيه ، يمتاز بمقومات وجودية ( أنطولوجية) تزيد أو تقل على حسب إطار التحليل المرجعى الذى يتبناه الناقد ، أو بقدر استعداده لتبنى رؤية واقعية تقتصر على الشكل الخارجى ، فترى كافة العوالم منظومة متساوية التركيب والبناء ظاهرياً ، ومن ثم فإنها **موجودة بالفعل** actually existing نحس بها ، سواء من موقعنا المادى أو بواسطة إحساسنا الباطنى ( Lewis, 1986 ) .

كانت غايتى فى الفقرات السابقة أن أتصدى للفكرة القائلة بأن النصوص الروائية لا شأن لها بقيم الحقيقة والزيف والصدق والكذب ، أو أنها لا تمت بصلة للقضايا التى تثيرها أشكال أخرى من الكتابة كالتاريخ والسياسة الفلسفة ..الخ . وكان علىّ أيضاً أن أكشف تخاذل موقف المدافعين عن قضية سلمان رشدى الذين اعتبروا الأعمال الروائية مستثناة من الشروط المعروفة لمصداقية الخطاب. ولهذا الموقف بالطبع سنده التاريخى الموغل فى القدم من لدن أفلاطون الذى عد الشعر غواية وفضيحة ، وصولاً إلى فريق المعتذرين والمدافعين عن الشعر والرواية جميعاً : السير فيليب سيدنى ، وشيلىّ ، وآرنولد، وريتشاردز ، والنقاد الجدد New Critics . وهؤلاء جميعاً نادوا بأن الأدب يطرح "حقيقة " مغايرة ، حقيقة مختلفة تستمد مقوماتها من الخيال ، والإبداع، والتعبير الوجدانى الجياش ،والغموض أو تعدد المعنى ، والتناقض الظاهرى أو المفارقة .. إلخ. وهذه مقومات لا يمكن ببساطة مقارنتها مع ما تتمتع به صيغ الخطاب المعرفية الأخرى من أدوات تتحرى المصداقية وقيم الحقيقة . ومهما يكن من أمر فقد جانب المتشددين الإسلاميين الصواب حين لم يفرقوا تفرقة حاسمة بين الخطاب الروائى المتخيل وغيره من صيغ الخطاب ، وهو خطأ وقع فيه على مر العصور كثير من رجال الدين المسيحى والمفوضين بالرقابة على المصنفات فى الأحزاب الشمولية .

إن ما ذكرناه عن سبينوزا يمس – بصورة أو بأخرى – ما يدور من جدل حول رواية **الآيات الشيطانية** . ذلك أن سبينوزا يرفض أن ينظر إلى العمل الروائى وكأنه شئ خارج على أصول العقل وشاذ عن إطار الحقيقة ، أو كأنه ينتمى إلى مجال المقولات الزائفة pseudo-statements " – على حد تعبير ريتشاردز – حيث لا يوجد إلا معيار واحد لتحديد القيمة على أساس نفعى

بحث يوافق " ما يستحسنه الاعتقاد " ( Richards, 1942 ) . بل على العكس من ذلك ، الرواية منطقة متنازع عليها بين الحقيقة والزيف ، منطقة تلتقى عندها وتمتزج فيها " أفكار وتصورات مقبولة adequate ideas " امتزاجاً غير حاسم بمؤثرات الخيال ، ومغالطات التوهم ، وغرائب المجازات والتشبيهات ، وغيرها من المؤثرات المعرفية الخادعة والمرواغة . ومن هنا ينطبق على الرواية قول ماشيرى: " العمل الروائى الحق – وليس الوهم الصرف– هو بديل للمعرفة إن لم يكن معادلاً لها . وينبغى على أى نظرية أدبية أن تكشف لنا عما "يعرفه " النص، وكيف يعرفه ( Macherey, 1978, p.64 ) .

وعلى هذا فإن مهمة النقد الأدبى أن يشرح ويفسر ما فى بنية الرواية من آليات تمكنها من الكشف عما فيها من تنبؤات وشطحات خيال . فإذا ضاق النقد عن استيعاب ما فى الرواية من مؤثرات الخيال وغرائب المجاز وشحطات التعبير ، وعجز عن فهم أفكارها ، فيجب ألاّ يتحمل تبعة هذا العجز ناقد بعينه، بل يجب – كما علمنا سبينوزا – أن نبحث فى الظروف الدينية والأحوال السياسية والاجتماعية التى حالت – مؤقتاً – دون أن يستوعب الفهم تلك المنظومة المعقدة والمركبة من مؤثرات الخيال والأفكار الصحيحة المقبولة معاً.ولن تجد هذه المنظومة المعقدة مجالاً للتعبير عنها خيرًا من الرواية التى تعد صيغة وسطى بين الحقيقة والوهم ؛ وعلى النظرية الأدبية أن تنشط فى استيعاب هذا الأمر وأن تبسط القول فيه . وعلى هذا أيضاً نجد رواية مثل **الآيات الشيطانية** تتمتع بقدرة على الإقناع وإثارة المشاعر فى آن واحد ، وتحفل بأكثر مما تصوَّره سَدَنةُ ما بعد الحداثية المعاصرون . وقد ألمح سلمان رشدى نفسه إلى شئ من ذلك ، فى مقابلة صحفية (منتصف سبتمبر 1988) قبل أن تصل حملة السخط والعداء إلى حد إهدار دمه :

**أظن أن الرواية سوف تسئ إلى مشاعر بعض الناس ، ولكنها محاولة للكتابة عن الدين والوحى من وجهة نظر شخص علمانى . وأعتقد أن هذا عمل مشروع. كما أن شخصية محمد [ عليه السلام ] تدعو للاهتمام، فهو النبى الوحيد الذى ما زال له وجود وحضور منذ زمن سحيق ؛ وهو الوحيد الذى تتواتر عنه أخبار ومعلومات تاريخية تتأرجح بين الظن واليقين . وكل ذلك يجعله بشراً ، ويضاعف الاهتمام به**[32](in Appiganaesi and Maitland , 1989, p.41).

---

(32) تعليق على رواية **الآيات الشيطانية** لسلمان رشدى:

**أولاً** : نذكر هنا بالتعليق الوارد فى بداية هذا الفصل عن الأصولية ومشتقاتها واستخداماتها المعاصرة ، حتى نضع كل شئ فى إطاره ، دون أن يزيغ بنا السهوى ، أو نركب الموج مع الراكبين جهلاً أو بسوء نية ( انظر الهامش رقم (2) ) .

**ثانياً** : رواية سلمان رشدى **الآيات الشيطانية** رواية ضخمة الحجم تقع فى سبع وأربعين وخمسمائة صفحة من الحجم الكبير ،وتحتوى على أربع حكايات تمثل الخط الرئيسى فيها ، وهى : حكاية صلاح الدين تشامتشا وجبريل فاريشتا ، وحكاية ملهوند " أى محمد عليه السلام " ،وحكاية الفتاة الهندية الفقيرة ، وحكاية الإمام والإمبراطورة ،ويعنى بأشخاص الحكاية الأخيرة الإمام الخومينى مرشد الثورة الإسلامية فى إيران والشاهبانو التى تمثل نظام آل بهلوى . وقد صور المؤلف الخومينى تصويراً كاريكاتورياً هزلياً فيه كثير من التحامل بل الإساءة إلى زعيم روحى يمثل قيمة دينية للملايين من أبناء وطنه ؛ ولعل هذا هو السبب وراء فتوى الزعيم الإيرانى بإهدار دم المؤلف.

وقد ثار كثير من الجدل النقدى حول قيمة الرواية الفنية ، بل وصل الأمر ببعض النقاد الإنجليز إلى عدها شحطة هائلة من شحطات الخيال ، وضرباً من الهلوسة . ولكن لم يتطرق هؤلاء النقاد إلى محاكمة الكاتب فى معتقداته ، ولم يحتكموا إلى معايير الصدق أو الحقيقة فيها ، بوصفهم نقاداً محايدين يسلكون مسلك التسامح مع المبدع ، برغم اختلافهم حول قيمتها الفنية . ومن ثم مضوا فى مناقشة عمله ونقده دون التعرض لمحاكمته فى عقائده، فضلاً عن المطالبة بمعاقبته . وهؤلاء لا يعنيهم بطبيعة الحال أن تصدم " الرواية " وجدان المسلمين فى أنحاء العالم .

ولكن على الجانب الآخر ثار كثير من اللغط والجدل فى أوساط الجماعات الإسلامية المتشددة عن ارتداد مؤلفها عن الإسلام وأهدر البعض دمه ، إما غيرة على الدين ، أو مدفوعاً بدوافع سياسية أخرى حركتها بعض أحداث "الرواية " .وهؤلاء لم يتسامحوا ،ولم يقنعهم نقد "الرواية" فنياً ، ولم يحتكموا إلى قانون ، بل مضوا فى محاكمة المؤلف وإدانته ، حتى بات – فى نظر الرأى العام الغربى – شهيداً لحرية الفكر والتعبير والإبداع . وربما كان من جراء ذلك أن أصاب المؤلفُ وعملهُ شهرة وانتشاراً لا ينمان عن مكانة أدبية حقة أو قيمة فنية مستحقة.

وبعيداً عن هؤلاء وأولئك فإن كاتب هذه " الرواية " سلط خياله ، بما لا يدع مجالاً للشك ، على بعض الشخصيات والأحداث فى تاريخ الإسلام ، ليبنى رؤية أو عالماً روائياً دونما فنية ملحة ، ودونما توظيف مقنن أو مناسب لها فى السياق الروائى للأحداث . بل إنه عمد إلى استخدام تقنيات روائية عددية مثل الواقعية السحرية ،والتداعى الحر ، واستدعاء الماضى فى الربط المتعسف بين أحداث تتأبى على الربط والاتصال ، واعتمد على الروايات المنتحلة و المزيفة ليشوه أو يطمس بها أحداثاً وروايات متواترة ، مما يعد استهتاراً بالحقائق فى سبيل الأباطيل . ومن المألوف فى سيرة أى شخصية تاريخية أثرت فى مسيرة البشرية، أن تتواتر الحقائق وأنصاف الحقائق ، وأن تختلط بالأكاذيب التى تبلغ أحياناً شأواً بعيداً من التناقض والمحال . ويبدو ذلك وكأنه ممارسة عادية فى سير الشخصيات التاريخية الموغلة فى القدم ، وأصحاب الرسالات الدينية والإصلاحية الذين يبشرون بدين جديد ، أو يحملون مشاعل الهداية لبنى الإنسان فى فترة من الفترات . بل إن هذه الممارسة صارت سمة من سمات عصرنا الذى تطورت فيه وسائل الإعلام والاتصال والمعرفة تطوراً مذهلاً . وعلى الرغم من ذلك تتواتر الشائعات وتروج الأباطيل ، ولا تجدى كل تلك الوسائل فتيلاً فى تحرى قيم الحقيقة والصدق فيما تداولته الأخبار وذاع على كل لسان فى أنحاء المعمورة.

وفى سيرة الرسول عليه السلام روايات – مهما كانت محدودة وظاهرة البطلان- روج لها المنافقون والذين فى قلوبهم مرض ،وتناقلها بعض الرواة عن غفلة أو حسن نية وأثبتوها فى مصنفاتهم . وقد تصدى لها المؤرخون الأثبات والرواة الثقات وعرضوها على محك النقد ، وبينوا زيفها بالحجج المقنعة والأدلة الدامغة ،وعدوها من قبيل الإسرائيليات ،

وهو وصف أطلق على الأخبار الكاذبة ، والتفسيرات الباطلة التى أشاعها بعض المشـــركين وأحبار اليهود ودسوها عمداً على آيات القرآن الكريم ،وأحاديث الرسول عليه السلام . ومـن تلك الروايات المكذوبة رواية مرسلة ظاهرة البطلان منطقاً وسندًا ،وهـــى الروايـــة التـــى عرفت بـــ " حديث الغرانيق " ، وما دسّه الشيطان فى تلاوة الرسول آيـــات مـن ســـورة (النجم) وأوقعه فى مسامع المشركين . وقد رد علماء التفسير والحديث على تلـــك المزاعـم ردوداً لا مزيد عليها، ويرجع إليها من يشاء فى تفاسير الطبرى و ابن كثير و القرطبـــى و البغوى وغيرهم .

وقد استمد سلمان رشدى عنوان روايته **الآيات الشيطانية** من هـــذه الحكايـــة ، ولا بأس فى أن يوظفها الكاتب بأسرها فى عمل روائى متخيَّل ؛ لأن طبيعة الانتحال فى الحكايـة المذكورة تناسب طبيعة العمل الروائى المتخيَّل **fictive** ولكن ما لا يقبـــل فنـــاً و لا منطقـــاً ولا خيالاً أن يعمد الكاتب – أى كاتب – إلى الشخصيات والأحداث التاريخية الحقة فيعبـــث بالحقائق المعروفة عنها ، أو يقلبها ، أو يسخر منها ، بدعوى حرية الفنان فى أن يصنع مـــا يشاء ، أو بدعوى أن المعرفة التى تزودنا بها " الرواية " معرفة ذات خصوصية . ذلــك لأن العمل الروائى لن يكون مصدر معرفة حقيقية إلا إذا حافظ على منابع المعرفة الأخرى فلـــم يسممها، ولم يسلط عليها أدوات تعبث بها ، تارة باسم الواقعية السحرية ،وتارة بتقنية التداعى الحر، وتارة بدعوى الواقعية الطبيعية .. إلى آخر كل هذه الأدوات الروائية . والفـــن ليـــس لهواً وعبثاً بعقائد الإنسان ، وليس براعة فى استخدام تقنياته الحداثية المبهرة لإحداث فرقـــة بينه وبين وجدان المتلقى ، وإنما هو توظيف مقنن وواع لكل معطياته وإمكاناته فى سبيل أن يجد الإنسان ملاذه فى حمى الأعمال الفنية والأدبية حين يضيق به الواقع الفظ . وإنما الفـــن كالدين يأوى إليه المكروبون فى فيافى الحياة المجدبة ، فيتنسمون فى واحته نسائم الأمل فـــى الخلاص والتطهير ، ويحلمون فى جنباته بعالم جميل .

وكما لا نطالب الأعمال الأدبية والفنية أن تكون ترويجاً لأفكار أيديولوجية أو بروبـــاجندا سياسية ، كذلك لا نطالبها بأن تحدث قطيعة بين الإنسان وبين ما يؤمن ويعتقـــد فيـــه، أو أن تقف حائلاً بين وجدانه ومنظومة القيم التى تشكله وتأخذ بيده على دروب الحياة ، وتساعده – بوسائلها وأدواتها الخاصة – على تجاوز أزمات النفس وعذابات الروح . وما من شك فـــى أن رواية **الآيات الشيطانية** لا تنهج هذا النهج حتى على الصعيد الفنى ، بل تعبـــئ مختلـــف التقنيات الروائية لتكريس الخرافات والأباطيل ، وطمـــس الحقـــائق التاريخيـــة الكـــبرى ،

أثناء قراءة العمل الأدبى نظل مشغولين بعملية قياس القضايا المتصلة بالحقيقة والحكم عليها ؛ وهى العملية التى انشغل بها سبينوزا ، وانتهى إلى أنها السبيل الوحيد لفهم أفضل وأكثر استنارة . أى أن أهم ما يرمى إليه الفكر النقدى هو أن يصل إلى حيث يكشف النص أشياء تزيد عما يقوله ، وإلى حيث نضطر إلى قراءة النص قراءة تنتظم بها تفاصيله المراوغة والمتمردة وتصبح

---

والاستهزاء بالمقدسات وتغييب الوعى الإنسانى ، دونما غاية أو رسالة يسمو بها وجدان المتلقى.

لقد تناول سلمان رشدى أحداث القصة المذكورة وشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم فى فصلين من روايته : الفصل الثانى بعنوان " ماهوند " وهو تحريف متعمد لاسم الرسول الكريم ليبدواسماً هندياً أو فارسياً ؛ والفصل السادس بعنوان " عود إلى الجاهلية " . واتسم هذا التناول بكثير من الوقاحة وإساءة الأدب ،والبذاءة والإسفاف ،والمغالطة بما ينبو عن أبسط قواعد الذوق و الأخلاق ،ويخالف حتى حقائق التاريخ الكبرى والثابتة التى نادى أرسطو باحترامها وعدم إهدارها فى العمل الفنى . فضلاً عن أنه لا تكاد تخلو صفحة من صفحات "الرواية" من ألفاظ ونعوت غاية فى السوقية و الانحطاط ،وتثير الاشمئزاز والغثيان ، بالإضافة إلى نبّوها عن السياق وعدم الحاجة إليها فنياً .ونمسك عن الإتيان بأمثلة منها ، إذ لا يحتمل المقام الإفاضة فى ذلك ؛ ولكننا نرشد القارئ العربى إلى بعض من كتبوا فى هذا الموضوع سواء فى صورة كتيبات أو مقالات ، ومنهم على سبيل المثال:

- شمس الدين الفاسى : **آيات سماوية فى الرد على كتاب آيات شيطانية** ( دار مايو الوطنية للنشر ، القاهرة 1989 ) .
- نبيل السمان : **همزات شيطانية وسلمان رشدى** ، (دار الإسراء ، القاهرة ، 1989).
- محمد يحيى : **الآيات الشيطانية – الظاهرة والتفسير** (المختار الإسلامى ، 1989) .
- زهير على شاكر:**الغراب الأبيض أو ظاهرة سلمان رشدى** ( كتاب الهلال ، عدد 456، سبتمبر 1989 )
- أنيس منصور : " **سلمان الكذاب ، مؤامرة على الإسلام** " (صحيفة أخبار اليوم ، القاهرة، 25 مارس 1989 ) .
- سامى خشبة : **جريدة الأهرام** الجمعة 89/5/12 ، 89/5/19 ، 89/5/26، 1989/6/2.

ذات معنى، قراءة تخالف ما درج عليه الأسلاف وتسقط عنه غلالة الأفكار التقليدية . وقد استحوذت هذه الطريقة على اهتمام النقاد ، وعرفت أقوى التنظيرات النقدية وأبعدها كمالاً على أيدى هؤلاء النقاد – من أمثال ماشيرى– الذين تبنّوا منهج سبينوزا فى قراءة الأعمال الأدبية . ولكن هذه الطريقة النقدية عرفت طريقها أيضاً ، وما زالت تصلح لكل المداخل النقدية الأخرى – سواء منها الماركسية ، والتفكيكية ، والنسوية **Feminist** ، والسوسيولوجية ،والنزعة التأريخية الأدبية الجديدة **New Historicism** – التى ترى أن النقد الأدبى يمكن أن يستقطر من النص الأدبى جوانب معرفية تتعدى المألوف من العقائد ، وتتجاوز المباشر من الأفكار . ويستطيع المرء أن يزعم أن كل التطورات الهامة فى النظرية الحديثة إنما تعود أصولها (قصداً أو بدون قصد) إلى منهج سبينوزا فى تناول القضايا المتصلة بالحقيقة والبهتان والخيال والوهم . بل إن تطورات النظرية النقدية ترتكن إلى مسلماته المنطقية بشأن الأعمال الروائية المتخيلّة ، حيث ترى أن الأفكار المتخيّلة أو التصوير الخيالى فى الرواية ، مصدر من مصادر المعرفة الحقة ، ما دامت لا تدعى الكلمة الأخيرة ،وما دامت تسمح بقدر من النقد الذى يميز الحقيقة من الباطل ويحاول تأسيس صلة بنيوية بينهما.

ذلكم هو السبب فى أن رواية سلمان رشدى تثير قضايا يصعب تجاهلها لمجرد أنها رواية ،وأنها لا تتعرض لأمور العقيدة ،ولا تناقش دعاوى الحقيقة فى دين سماوى . إن النقاد الذين يقولون بهذا – عن حسن نية بلا جدال – يتجاهلون الصلة القائمة بين حرية البحث النقدى فى سلطة النصوص المقدسة ، التى يتميز بها نقاد علمانيون مثل سبينوزا ، وبين ما فى الأفكار الروائية المتخيلة من مزايا كاشفة وفاضحة للنظرة الدينية و السياسية الضيقة والمتسمة

بالتعصب والخرافة . وقد ردت مارينا وارنـو Marina Warner فـى هـذه النقطة رداً مقنعاً على خصوم سلمان رشدى المتشددين ، حين كتبت تقول :

**إن ما أثار حفيظة هؤلاء- فى المقام الأول - هو أن الشيطان استطاع أن يدس على القـرآن مـا ليـس فيـه . لقـد اصطـدم إرازمـوس Erasmus(33) بالكنيسة عندمـا اكتشـف أن الترجمـات الكنسـية المتداولة للإنجيل - العهد الجديد- ليست دقيقة وسلمان رشـدى - بطبيعة الحال - لم يدع العلم بتفسير القرآن وصحة نزوله ، كمـا فعـل إيرازموس ،ولكن الأزمة الصاخبة أضفت على مجونه وسخريته جديـة ليست منه فى شئ . والدرس الذى نخرج به هو أن نتوجه بالخطاب إلى المفكرين المسلمين المعتدلين الذين يجمعون بيـن الرؤيـة التأريخيـة Historicist والتحليل النصى للقرآن .**

(in Appignanesi and Maitland, 1989, p.210)

من هذا المنطلق ينبغى قراءة رواية **الآيات الشيطانية** على النحو الذى

---

(33) دزرايوزس إرازموس (1466-1536) ، اسمه الأصلى جرهارد جيرهاردز نسبة إليـه غير الشرعى ، ولكنه استبدل باسمه اللاتينى الاسم اليونانى الذى اشتهر به . وهو فيلسـوف ومفكر هولندى تلقى تعليماً دينياً ،وتقلد بعض المناصب الكنسـية ، حتـى واتتـه الفرصـة للالتحاق بجامعة أكسفورد ، وهناك تعلم اليونانية ، ثم دعى إلى كمبريدج ليدّرسها، حتى عين أستاذًا للاهوت بها . وله مصنفات فى فنون الأدب واللغة والتأملات وسير رجال الكنيسـة ، وتمتاز جميعاً بروح السخرية والهجاء وكشف مثالب رجال الدين . ولكن أبرز إنجازاته فـى مجال اللاهوت تحقيقه للعهد الجديد (الإنجيل) ونشره باليونانية مع ترجمـة لاتينيـة ،وهـو الإنجاز الذى استحق به لقب رائد التأويل النقدى للكتاب المقدس ، ووضعه فى مصاف رجال الإصلاح والنهضة فى أوروبا العصور الوسطى . والحقيقة أن إرازاموس كان عالماً أكاديمياً ولم يكن رجل دين مثلما كان لوثر وغيره من رواد عصر النهضة الأوروبية ؛ وظل مخلصاً لكاثوليكيته رغم نقده لسلبياتها .

تقرأ به أعمال أدبية مثل رواية **كانديد** [34] لفولتير ،والمسرحية الشعرية **بروميثيوس طليقا** [35] لشيلى ، اللتين تتمتعان بقدرة هائلة على إثارة الجدل وردود الفعل البالغة التشدد والعداء ، لأنهما تقمصا شكلا روائيا مغرقا فى الخيال والتصوير الشعرى الجامح . ويعد شيلى حالة خاصة فى مجال المقارنة هنا ، ليس لأنه قرأ سبينوزا وأعجب به وترجم له فحسب ، وإنما لأنه كتب أيضا مقالة جارحة بعنوان " ضرورة الإلحاد " (1811) ، فضلا عما فى أشعاره من هجوم شامل على قيم المؤسسات الدينية المسيحية . وقد تقنعت هذه الأشعار قناع الأساطير ، وماجت بمختلف ألوان الرموز والمجازات والاستعارات التى أفرغت الأساطير من عالمها الأسطورى القديم لتخلق عالما أسطوريا من نوع جديد . ولكن كل تلك الأدوات لم تفلح فى إخفاء الغاية من هذه الأشعار ،وهى أن الدين قد تكفل برعاية مصالح طبقة كهنوتية مختارة تستمد قوتها من تحالف الكنيسة والدولة ، ومن سطوة المعتقدات الغيبية

---

(34) حكاية فلسفية استوحى فولتير أحداثها من الزلزال المروع الذى ضرب مدينة لشبونة البرتغالية سنة 1755 .وتتميز الرواية بنبرة ساخرة تستنكر تصاريف القدر ، وتحمل على نزعة التفاؤل لدى معاصريه من الفلاسفة أمثال ليبنتز وروسو ، حيث تركز على الشرور والآثام والكوارث الظالمة التى تجتاح بنى البشر .وقد نشرت الرواية سنة 1759.

(35) دراما غنائية فى أربعة فصول ، نشرت سنة 1820 . وفيها حاول شيلى أن يعبر عن روح الحرية التى كانت تسرى فى أوروبا من أثر الثورة الفرنسية ، وأن يعلى مبدأ طالما دافع عنه فى شعره وكتاباته وهو أن القوة المطلقة خطيئة مطلقة ، وأن الاستبداد الكامل مفسدة طاغية. وقد استلهم الأسطورة اليونانية للتعبير عن ذلك كله شعرا دراميا يتخذ من السماء مسرحا ومن الآلهة شخوصا ،وانتخب جوبيتر كبير الآلهة فى الأولمب ليكون الطاغية الأكبر الذى رضخ الأرباب جميعا لسلطانه . على حين تجسد الخلاص والانعتاق فى شخصية بروميثيوس الذى صادق البشر وظاهرهم على استبداد جوبيتر ، وسرق لهم النار الإلهية ، نار المعرفة والعلم . وقد ترجم لويس عوض هذه المسرحية إلى العربية سنة 1947 مع مقدمة ضافية ، ونشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة 1987 .

والتصورات الخرافية المتضاربة واستحواذها على ألباب البسطاء . ومن المؤكد أن ثمة قراء لا يدركون أن شيلّى قد شن حملة شعرية ونثريـــة مكثفـــة علـــى دعاوى الحقيقة فى دين منزّل ،ولكن هذا بالضبط ما حـــدث شـــاءوا ذلـــك أم استنكروه .

## خاتمة : النظرية الأدبية وأسباب الخلاف [36]

تخلص هذه الدراسة إلى أن الحوار الدائر فى ســاحة النظريـــة الآن ، دليل على أن آراء سبينوزا ما زالت صالحة ومؤثـــرة ، حتـــى وإن صـــادفت معارضة مستمرة ، واختلفت حولها آراء النقاد على كافة المســتويات . وأهــم مسائل الخلاف بين هؤلاء النقاد تنصب على إمكانية تفسير الأعمال الأدبية فـــى ضوء ما تعرضه من أفكار ،وما تناقشه من أحوال ، وما تحملـــه مـــن فوائـــد معرفية لا تستعصى على التقييم العقلانى والبحث النقدى . ولعل كتابات إمبسون الأخيرة ،وخاصة فى كتابه **مبنى الكلمات المعقدة** ، تمثل أبرز الشواهد علـــى مشروع نقدى يطرح قضايا النظرية الأدبية ومجالها ، ويطرح – فـــى الوقـــت نفسه – موضوعات أرحب كالمضمون الأخلاقى التاريخى ،والمضمون الدينـــى على وجه الخصوص.

ولكن من الخطأ أن نظن أن هناك تعارضا وانفصالا بين الطرحيـــن ؛ لأن تمسك إمبسون بالتحليل الدلالى الذى يتغيا الحقيقة ، والذى طبقه على لغـــة الشعر والرواية ، يتواكب مع خلعه ربقة العقيدة المسيحية ومع محاولاته الدائبـة

---

(36) يستطرد المؤلف فى هذه الخاتمة ، التى قصد منها تلخيص ما سبق ، استطرادات قـــد تخل بإيجازها وتشتت ذهن القارئ ؛ ومن ثم اقتضى التركيز أن أتصرف فى ترجمتها قليلا ، بحيث تحافظ على أهم أفكارها وإيجازها فى آن واحد .

لتفسير الأدب تفسيراً عقلانياً صرفاً .والحق أن نتاجه النقدى بعـد كتابـه **إلّـه ميلتون** *Milton's God* (1961) إنصرف برمته إلى مناقشة حالة الخـلاص والانعتاق هذه لدى عديد من الأدباء – مثل مـارلو Marlowe ،ودَنْ Donne ،ومارفل Marvell ، وكوليردج ، وجويس ، إليوت ، وييتيـس ، وغـيرهم – وتفسيرها بأنهم كانوا ضحايا إحساس بالذنب ،وصراع عصابى إستبد بهم نتيجة تقبلهم الرسالة المسيحية دون مناقشة ، أو نتيجة مقاومتهم لها بجسارة ، إلـى أن وقعوا أسرى تفسيرات دينية جديدة تبحث له عن دور أخلاقى تلعبه أو رسـالة دينية تبشر بها ( Empson, 1984 a,b ) . وليس هدفى أن أزعـم أن تلـك المقالات جميعها تبعث على الإقناع بدرجة متساوية ، أو أنها تقـدم مشـروعاً متكاملاً لفلسفة تأويلية علمانية غير تقليدية تمخض عنـها التحليـل الدلالـى التاريخى فى كتاب **مبنى الكلمات المعقدة** . وإنما غاية هذه المقالات أن تساعدنا على توضيح العلاقة الحميمة بين رغبة الناقد العقلانى فى تجلية منابع الأفكـار المغلوطة والمضطربة من ناحية ،والتمسك بتفسير المعنى الأدبى بعيـداً عـن الأدوات المطروقة كالغموض والتنـاقض الظـاهرى ،والمقـولات الزائفـة ، ومبررات الخيال ، وغيرها من الأعذار المتهافتة والشـعارات البراقـة التـى يرفعها النقاد.

ومن ثم لم يكن من قبيل المصادفة أن تسير قراءة إمبسون لميلتون على النهج الرومانسى اليسارى ، أو النهج غير التقليدى الذى بدأه بليك Blake ببيته الشهير إذ يصف ميلتون بأنه " مع حزب الشيطان دون أن يـدرى " وواصلـه شيلّى فى مقالته **دفاع عن الشعر** ( 1821) . لقد تابع إمبسون التقليد نفسه فـى قراءته شعر ميلتون ، واضعًا نصب عينيه ثلاثة محـاور أساسـية: **الأول**، أن **الفردوس المفقود** قصيدة ملحمية تحمل مضامين أيديولوجية من صميم العقيـدة المسيحية، ومن ثم لا ينبغى أن تعامل معاملـة " الأدب العظيـم " المطبـوع

بالزندقة على حد تعبير الشاعر والناقد الإنجليزى سيسيل داى لويس- C. Day Lewis (1904– 1972) ؛ وعلى ذلك لا مشكلة فيها من وجهة نظر لاهوتية أياً كان تشددها. **الثاني** ، أن القصيدة تتجشم صعوبات جمة فى سبيل تبرير مشيئة الله نحو الإنسان . **الثالث** ، أن ميلتون يستحق منا عظيم الاحترام – على الأقل – لصدق مشاعره المتمردة على متطلبات عقيدته الدينية الرسمية ، بغض النظر عن درجة " اللاوعى " فى هذا التمرد .

وباختصار يقف إمبسون بصلابة ضد أية قراءة تحاول أن ترد الأعمال الأدبية إلى مجال الحقائق " المتخيَّلة " التى لا تحتكم إلى العقل والمنطق كما يحتكم النثر الفلسفى ، أو لا تستند إلى المعايير المعهودة فى السلوك الإنسانى القويم . وهذه هى النقطة التى واجه عندها **النقاد الجدد** مشاكل فى فهم اتجاه إمبسون النقدى وأوقعهم فى البلبلة . لقد راقهم فكرة البالغ الإحكام عن موضوع القراءة الفاحصة close-reading والتفسير اللفظى ؛ ولكنهم نكصوا عن قبول اتجاهه النقدى العقلانى الصارم الذى يجلّى ما تحمل القصائد من القضايا المنطقية والأفكار الواعية ،والذى لا يتفق بطبيعة الحال مع اتجاههم . ويصور جون كرو رانسوم John Crowe Ransom إحساس البلبلة عند هؤلاء إذ يذكر أن إمبسون يتناول الشعر بجدية أكثر من اللازم ،ويحمّلهما ليس فيه . ويذكر أن خير مثال على هذا الاتجاه النقدى الصارم تحليل إمبسون لقصيدة هربرتHerbert " القربان The Sacrifice " تحليلاً انتهى بها إلى سلسلة من القضايا المنطقية المتناقضة التى تصطدم بمبادئ الإيمان المسيحى . ويرى رانسوم أن " رؤية الشاعر هربرت لمسائل الإيمان هى ذاتها رؤية رجل اللاهوت ،مع فارق هام جداً هو أن الأولى مازحة ماجنة بينما الأخرى جادة متجهمة " . ويختم رانسوم تعليقه بأن الشعر الميتافيزيقى " يوحى باللاهوت والعقائد يوحى بها أو يحاكيها فقط ، ولكنه ليس هى ، ولا يطمع أن يكونها " ( Ransom, 1938, pp.328-9 ) .

ويعكس هذا الخلاف اتساع الـــهوة الفاصلـــة بيـــن تفكـــير إمبســـون والاتجاهات النقدية المعاصرة ، ومنها **النقد الجديد** القديم بما يحمله من طوابـــع وشعارات مسيحية جديدة ،وما أعقبه من مدارس الفكر النقدى التى تقطع الصلة بين قضايا المعنى والدلالة وبين قيم الحقيقة والزيف . وليس أبلغ مـــن شـــهادة جوناثان كولّر Jonathan Culler فى هذا الصـــدد بكتابـــه *Framing the Sign* (1988). إنه يتفق مع إمبسون فى أن اخطر ما فى موجة النقد الأنجلـــو أمريكى التى سادت بعد الحرب العالمية الثانية هو نزوعها نحو عرض الأعمال الأدبية على محك العقائد والقيم الدينية ما ظهر منها وما بطن . والأخطـــر أن يتواتر هذا الإجراء ويطرد حتى يظن أنه جزء من " تراثنا الثقافى " المسيحى ، ويصبح الخروج عليه هدماً للدين ، وضلالاً ، أو مجافياً للذوق ، " وكم تذكرنـــا هذه الأزمة بما يمكن أن يحدث حين يتخلّى التعليم عن مهامه التاريخيـــة فـــى مكافحة الخرافة ،وتشجيع الحوار الذى يناقش الأديان جميعاً ويمحص ما فيـــها من دعاوى الحق والباطل ، ومحاربة الدوجماتية الدينية فى كل صورها وآثارها السياسية " ( Culler, 1988, p.78 ).

ولا تقتصر حملة كولّر على اضطراب المعايير النقدية وخلط الأعمـــال الأدبية بالعقائد والقيم الدينية ،وتأثير حركات الإحياء الدينـــى فـــى المســـيحية والإسلام على مسيرة الفكر النقدى المعاصر ؛ بـــل أخـــذت تســـتنكر النـــهج الأكاديمى المتبع الآن ، والذى تقاعس عن أداء دوره فى نشر التراث النقـــدى المستنير تقية أو سلفية . ويلاحظ كولر أيضاً أن الفترة الأخيرة شهدت " إحيـــاء كبيراً للموروثات المقدسة the sacred واهتماماً بها " ليس فقط فـــى أوســـاط المسيحيين الأصوليين الجدد – **النقاد الجدد فـــى أمريكـــا** – الذيـــن انتقدهـــم إمبسون، بل بين شيوخ مدارس النقد الأسطورى myth-criticism والتحليـــل

النفسى ، ونظرية السرد أو الحكى narrative theory ،ونظريـــة التـأويل ، والتفكيك ، حتى إن جيفرى هارتِمَنْ اقترح مازحاً تســـمية أقســام الأدب فــى الجامعات " أقســام إدارة الأســرار المقدســة Department of Mystery Management " (ص 81) . وفى كل الأحوال – كما يقول كولر– " صــار النقد الأدبى تكريساً للخطاب الدينى ومسهماً فى تقنينه بدلاً من أن يرتاد طريــق البحث المستنير فيه " (ص79) . وليس معنى هذا أن نفقد احترامنا للقيم الدينيــة التى تنادى بها المسيحية واليهودية والإسلام على حد سواء ،وإنما ندعــو إلــى عدم تعطيل العقل فى تفسيرها ،ونطالب بإعمال الفكر النقدى فيها ؛ لأن الإيمان هو حرية كل فرد فى أن يعتقد ما يشاء ، دون فرض وصايــة علــى عقــول الآخرين فى البحث والتمحيص .

ذلكم هو الحد الفاصل بين أطراف النزاع حول رواية سلمان رشــدى . فعلى جانب يقف هؤلاء الذين يدافعون عن حقائق مسلم بها غير خاضعة للبحث النقدى أو الحوار المنطقى . وعلى الجانب الآخر يقف فريق فى حالة تشـــرذم وتفرق الآن ، وهؤلاء يدعون إلى حوار مفتوح ونقاش علنى بغية تقييم الموقف برمته ،وتمحيص الأدلة التى إستند عليها خصومهم والقيم التى إســتخلصوها ، مقارنة بما عندهم من أدلة وقيم .وكأنما نسى هؤلاء وهؤلاء مواقف المفكريــن الأحرار وجهود فلاسفة التنوير من أمثال إرازموس ، ومونتان ، وســبينوزا ، وكانت ،وفولتير ، الذين أسهموا فى إعادة صياغة المسيحية . وها نحن أحــوج ما نكون إلى نظرية أدبية ، لتكون إطاراً نزيهاً أو خطاباً متخصصاً ، يقضـــى بين المواقف المتنازعة حول رؤية الحقيقة. بل إننا فوق ذلك كله كمـــا يقــول كولّر:

**يجب أن نحافظ جاهدين على قوة الدفع الناقدة المستنيرة التى تتمتع بـــها**

**النظرية الأدبية المعاصرة– هذه القوة التى تستميت طائفة من النقاد للاستحواذ عليها كى تخدم أغراضاً دينية . ويجب أن نسأل أنفسنا : لم خلعت الدراسات الأدبية شعار التحرر من ربقة الكهنوت فى وقتنا الراهن ؟ وعلينا أن نتخذ خطوات عملية لفصل الخطاب النقدى عن الخطاب الدينى أو الأيديولوجى ، وتحرير الدراسات الأدبية من أسر اللاهوت والتراث التأويلى، والتخلى عن فكرة النص المقدسة . وسبيلنا إلى تحقيق ذلك لا يتأتى عن طريق البحث النظرى، بل بالنقد العملى السياسى الذى يتحدى السلطة القمعية للخطاب الدينى دون المساس بما ينبغى للدين من توقير واحترام "**

(1988, p. 86)

وليس لى تعليق على ما طرحه كولّر سوى تفرقته بين نوعين من المعرفة : "نظرى " و " عملى " وهى تفرقة تجعلهما على طرفى نقيض ، أو تعنى أن المعرفة النظرية مضيعة لجهد فكرى يحسن توجيهه إلى غايات عملية . والحق أن كتابه ينقض هذا التصور ،وخاصة حين يشيد بكتاب إمبسون **مبنى الكلمات المعقدة** الذى يقدم نظرية تأويلية من خلال إطار عملى أرحب يستمد رؤيته من فهم السياق الاجتماعى التاريخى socio-historical . ويبدو لى أن الممارسة النقدية التى تجمع بين الرؤية النظرية والغاية العملية هى من صميم "وظيفة النقد " وهدف الدراسات الأدبية عموماً . وأظن أن هذا الموضوع هو لب الحوار الدائر الآن فى هذه المرحلة التاريخية ، وفى سياق واقع سياسى يخيم بكل ضغوطه على الضجة الواسعة التى أثيرت حول رواية سلمان رشدى. وفى غمرة الفوضى وتضارب ردود الفعل كاد يتلاشى دور النقد الأكاديمى وأوشك صوته أن يضيع.

# مراجع الفصل الثانى

## مراجع لمزيد من القراءة

Althusser, L. and Balibar, E. (1970) *Reading Capital,* Translated by Ben Brewster, New Left Books, London.

Appignanesi, L. and Maitland, S. (eds) (1989) *The Rushdie File,* Fourth Estate Books, London.

Bakhtin, M. M. (1981) *The Dialogic Imagination,* Translated and edited by Michael Holquist and Caryl Emerson, University of Texas Press, Austin.

Culler,Jonathan (1988)*Framing the Sign* , Basil Blackwell , Oxford.

De Man, Paul (1986) *The Resistance to Theory,* University of Minnesota Press, Minneapolis.

Derrida, Jacques (1976) *of Grammatology,* Translated by G. C. Spivak, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Eagleton, Terry (1987) *The Function of Criticism,* Verso, London.

Empson, William (1951) *The Structure of Complex Words,* Chatto & Windus, London.

____(1961) *Seven Types of Ambiguity,* Penguin, Harmondsworth [First published 1930].

Fish, Stanley (1979) *Is There A Text In This Class? The*

*Authority of Interpretive Communities,* Harvard University Press, Cambridge.

Kermode,. Frank (1979) *The Genesis of Secrecy,* Harvard University Press, Cambridge.

Norris, Christopher (1988) *Deconstruction and the Interests of Theory,* Frances Printer, London; University of Oklahoma Press, Norman.

مراجع إضافية وردت فى الدارسة

Arac, Jonathan (1987) *Critical Genealogies: Historical Situations for Postmodern Literary Studies,* Columbia University Press, New York.

Arnold, Matthew (1973) "Tractatus Theologico-Politicus", "Spinoza and the Bible" and "The Bishop and Philosopher . In R. H. Super (ed.), *Lectures and Essays in Criticism,* University of Michigan Press, Ann Arbor , pp. 56-64, 158-82, 40-55 [essay first published 1865]

Barthes, Roland (1975) *S/Z,* Translated by Richard Miller, Johnathan Cape, London.

____ (1976) *Image Music-Text,* Translated By Stephen Heath, Fontana, London.

Bloom, Harold (1973) *The Anxiety of Influence,* Oxford University Press, New York

_____ (1976) *Poetry and Repression: Revisionsim from Black To Steven,* Yale University Press, New Haven.

_____ (1982) *Agon: Towards a theory of Revisionsim,* Oxford University Press, New York.

Brooks, Cleanth (1947) *The Well Wrought Urn,* Harcourt Brace, New York.

Charity, A. C. (1976) *Events and their Afterlife,* Cambridge University Press, Cambridge.

Coleridge, S. T. (1983) *Biographia Literaria,* edited by James Edgell and W. Jackson Bate, Routledge & Kegan Paul, London [ first published 1817]

Culler, Jonathan (1975) *Structuralist Poetics: Structuralism. Linguistics, and the Study of Literature,* Routledge & Kegan Paul, London.

Davis, Lennard J. (1983) *Factual Fictions: Origins of the Novel,* Columbia University Press, New York.

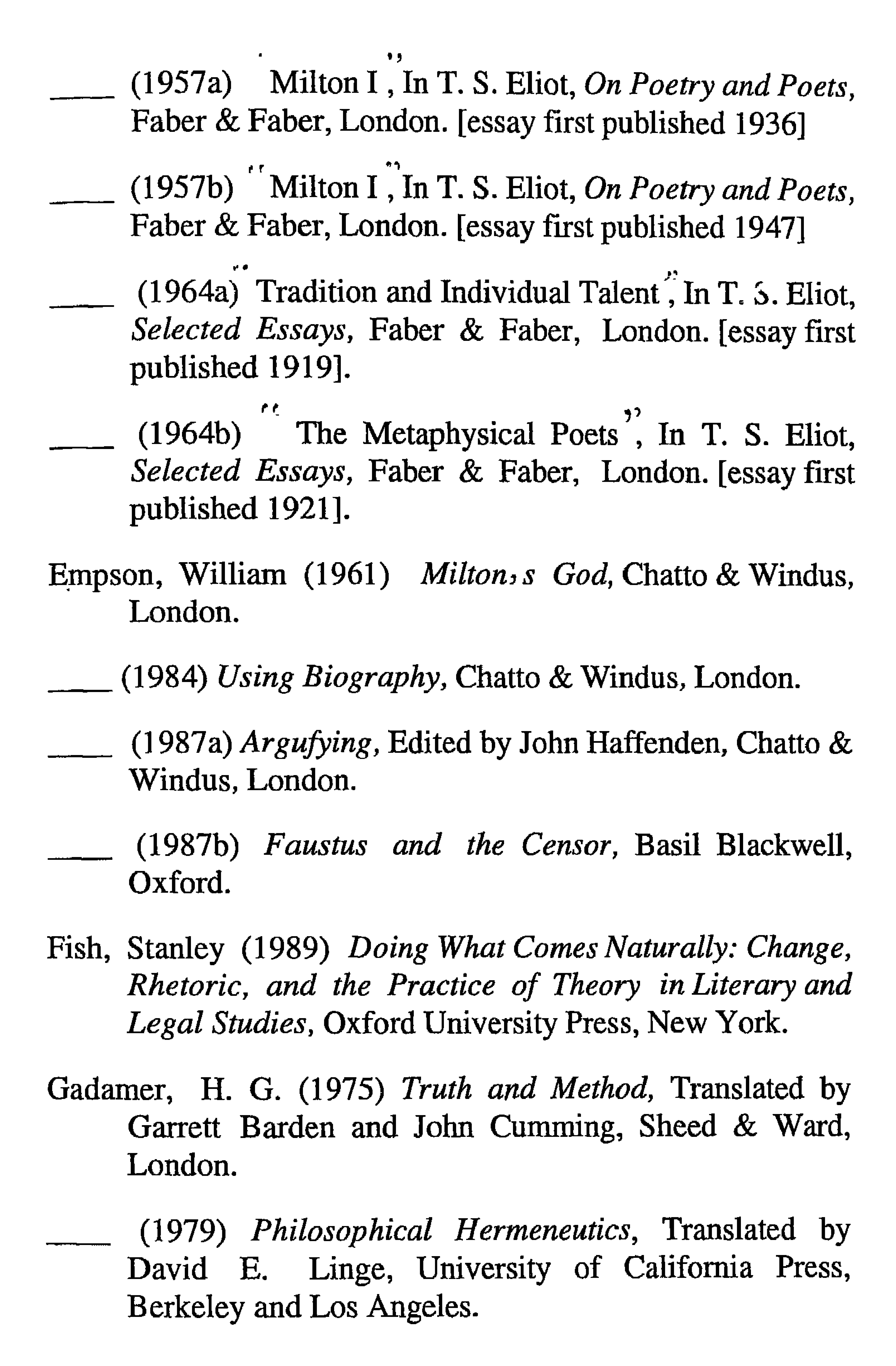
De Man, Paul (1978) "Preface" to Carol Jacobs, *The Dissimulating Harmony,* Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Derrida, Jacques (1981) "The Double Session". In Jacques Derrida, *Dissemination,* Translated by Barbara Johnson, Athlone Press, London, pp. 173-285.

____ (1989) "Afterword: toward an ethic of discussion". In Jacques Derrida, *Limited Inc,* 2nd edn, Northwestern University Press, Evanston, pp. 111-60.

Eagleton, Terry (1986) "Frere Jacques, or the Politics of Deconstruction". In Terry Eagleton, *Against the Grain: Selected Essays,* Verso, London.

Eliot, T. S. (1928) *For Lancelot Andrewes,* Faber & Faber, London.




____ (1957a) "Milton I", In T. S. Eliot, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London. [essay first published 1936]

____ (1957b) "Milton I", In T. S. Eliot, *On Poetry and Poets*, Faber & Faber, London. [essay first published 1947]

____ (1964a) "Tradition and Individual Talent", In T. S. Eliot, *Selected Essays*, Faber & Faber, London. [essay first published 1919].

____ (1964b) "The Metaphysical Poets", In T. S. Eliot, *Selected Essays*, Faber & Faber, London. [essay first published 1921].

Empson, William (1961) *Milton's God*, Chatto & Windus, London.

____ (1984) *Using Biography*, Chatto & Windus, London.

____ (1987a) *Argufying*, Edited by John Haffenden, Chatto & Windus, London.

____ (1987b) *Faustus and the Censor*, Basil Blackwell, Oxford.

Fish, Stanley (1989) *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Oxford University Press, New York.

Gadamer, H. G. (1975) *Truth and Method*, Translated by Garrett Barden and John Cumming, Sheed & Ward, London.

____ (1979) *Philosophical Hermeneutics*, Translated by David E. Linge, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

Genette, G. (1979) *Narrative Discourse: An Essay in Method,* Translated by Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca.

Graff, Gerald (1970) *Poetic Statement and Critical Dogma,* Northwestern University Press, Evanston.

____ (1979) *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society,* University of Chicago Press, Chicago.

Habermas, Jürgen (1962) *Strukturw?ndel der Offentlichkeit,* Luchterhand, Neuwied.

____ (1979) *Communication and the Evolution of Society*, Translated by Thomas McCarthy, Heinemann, London .

_____ (1984) *The Theory of Communicative Action,* Vol.1, Translated by Thomas McCarthy, Heinemann, London .

____ (1987) *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures,* translated By Frederick Lawerence, Polity Press, Cambridge.

Hartman, Geoffery (1980) *Criticism in Wilderness*, Yale University Press, New Haren.

_____ (1981) Saving the text: *Literature/Derrida/Philosophy,* John Hopkines University Press, Baltinore.

Hohebahl, Peter Uwe (1982) *The Institution of Criticism,* Cornell University Press, Ithaca.

Hoy, David C. (1979) *The Critical Circle*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

Hutcheon, Linda (1987) *A Poetics of Postmodernism,* Routledge, London.

Kermode, Frank (1969) *The Sense of an Ending,* Oxford University Press, New York.

____ (1975) *The Classic,* Faber & Faber, London.

Leavis, F. R. (1952) "Mr Eliot and Milton". In F. R. Leavis, *The Common Pursuit,* Chatto & Windus, London, pp. 39-65.

Leitch, Vincent (1983) *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction,* Columbia University Press, New York.

Lewis David (1986) *On the Plurality of Wolds,* Basil Blackwell, Oxford.

Macherey, Pierre (1978) *A Theory of Literary Production,* Translated by Geoffery Wall, Rourledge & Kegan Paul, London.

Palmer, Richard (1969) *Hermeneutics: Interpreation Theory in Scheiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer,* Northwestern University Press, Evanston.

Pavel, Thomas A. (1987) *Fictional Words,* Harvard University Press, Cambridge.

Ransom, John C. (1938) "Mr. Empson·s Muddles", *Southern Review,* 4, 322-39.

Richard, I. A. (1924) *Principles of Literary Criticism,* Kegan Paul, Trench, Trubner, London.

Rimmon-Kenan, S. (1983) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics,* Methuen, London.

Rorty, Richard (1982) *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

___ (1989) *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge.

Rushdie, Salman (1988) *The Satanic Verses*, Viking/Penguin, New York and London.

Spinoza, Benedict de (1884a) *Theologico-Political Treatise*. In R. H. M. Elwes (trans). *The Chief works of Benedict de Spinoza, Vol.I* , George Bell, London [first published 1670].

____ (1884b) *On the Improvement of Understanding*. In R. H. M. Elwes (trans). *The Chief Works of Benedict de Spinoza, Vol.2*, George Bell, London [first published 1677].

Sprinker. Michel (1987) *Imaginary Relations: Aesthetics and Ideology in the Theory of Historical Materialism*, Verso, London.

Strauss, Leo (1965) *Spinoza s Critique of Religion*, Schocken Books, New York.

Todorov, T. (1977) *The Poetics of Prose*, Translated by Richard Howard, Basil Blackwell, Oxford.

White, Hayden (1978) *Tropics of Discourse*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Wimsatt, W. K. (1954) The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry, University of Kentucky Press, Lexington.

# القســـم الثانـــى

# الأدب والتاريخ

# الفصل الأول

## الأدب وعالم العصور الوسطى

**دوجلاس جراى Douglas Gray**

فى حكاية **حلم سيبيو** *Somnium Scipionis* لشيشـــرو Cicero يحلم الفتى سيبيو Scipio [1] بلقاء جده المشهور سيبيو الأفريقى الكبير Scipio Africanus Major، فيحمله الجد إلى السماء ، وينظر الفتى إلى قرطاجـــة " من عَل ، حيث الجـــــو الرائق المرصع بالنجوم المتلألئة " :

> **حين تطلعت من هذا المكان ، بدا كل شــــئ رائقــاً ورائعــاً . وأبصرنا من هذه البقعة نجوماً لم نكن لنراها ، وكانت اجرامها من ضخامة الحجم بحيث فاقت تصوراتنـــا وبـــدا الفضـــاء المرصع بالنجوم أكثر حجماً من الأرض . ومن موقعنا لاحـــت الأرض ضئيلة الحجم حتى اعترانى الخجل من إمبراطوريتنــــا التى لم تكن سوى قطرة فى محيطها .**

وأخذ الجد يطلع الفتى على الفضاءات التسعة التى يتكون منها الكون ، والفضاء السماوى ، الذى يضم ويحتضن كل المجرات الأخرى ، والذى تـدور حوله النجوم منذ الأبد ، وتدور أسفله الكواكب السيارة السبعة ، ومنها القمـــر ، فى إتجاه عكسى : "كل ما تحت القمر من منازل فان وزائل ، فيما عدا الأرواح

---

(1) سياسى وقائد عسكرى رومانى ( مختلف فى مولد وحياته بيـــن 185 – 129 ق.م ) مـــن أبرز إنجازاته العسكرية أنه قاد حملة أخيرة على مدينة قرطاجة فى شمال أفريقية ، وسـواها بالأرض سنة 146 ق.م ، ثم صار زعيماً للمعارضة فى روما سنة 132 ق.م . وهـــو حفيـد بالتبنى للقائد الرومانى الأكبر سيبيو الأفريقى الكبير ( 237 183 ق.م ) الذى التقى به الفتى فى حلمه.

التى تفضلت بها الآلهة على البشر . وكل ما فوقه مخلد". وتلى القمـر نزولاً الأرض الثابتة بلا حراك . والفتى مذهول بصوت الموسيقى العذب الذى ينبعث من الفضاءات :

**تلك النغمات المنسجمة التى تتخللها وقفات غاية فى الإتساق والانسجام ، صادرة عن حركة الفضاءات السريعة . وينتج عن إمتزاج الأنغام المرتفعة والمنخفضة ألوان من الألحان وأصحاب المواهب الذين يحاكون هذا الانسجام المتناغم بآلاتهم الوترية وغنائهم ، يظفرون بالعودة إلى هذا المكان ، كما ظفر بها الذين كرسوا طاقاتهم الخارقة للبحث عن الحقيقة المقدسة . أما الزائلون فتمتلئ آذانهم بصوت الموسيقى ولكنهم لايسمعون .**

وفضلاً عن كون هذه القطعة الشعرية البالغة التأثير (التى طالما أعجبت القراء وكبار الكتاب ورددوها فى العصور الوسطى ) تعبيراً جميلاً عن رؤية النظام الكونى وطبيعة الموسيقى ، فإنها تضع أمام مؤرخ أدب العصور الوسطى عدداً من الأفكار والتصورات الهامة . من ذلك مثلاً الولع الشديد بالنظام order أى التناغم المنسجم والمتولد عن توازن **الحركة** movement ، وليس النظام الثابت والجامد كما يظن ، ومنها هذا الإحساس المأساوى بالهوة الفاصلة بين إنسجام الكون الخالد وحياة الإنسان فى هذا العالم الزائل .

وتجدر الإشارة قبل كل شئ إلى أننا اقتبسنا هذا المشهد من نص كلاسيكى ، لنسلط الضوء على أهمية التراث الثقافى للعالم القديم ، وتأثيره على ثقافة العصور الوسطى ، والتواصل الملحوظ والمستمر بين الثقافتين .ذلك لأن مصطلح **العصور الوسطى** The Middle Ages طالما إستخدمه رواد عصر النهضة ومفكرو نزعة التنوير الإنسانية Humanism، إستخداماً يدل على

القطيعة مع التراث المجيد للماضى الغابر ؛ ثم سرعان ما تحول الاتجاه فى أواخر عصر النهضة إلى إعادة اكتشاف الثقافة الكلاسيكية فيما سمى حركة البعث والإحياء ، ليضع بذلك حداً للقطيعة والانفصال . وربما اتضح خلل هذا الرأى وخطله إذا ما راجعنا أبيات دانتى فى مفتتح **الجحيم** *Inferno* (حوالى 1307–1321م) حيث يرى الشاعر المفزّع المرتعب وحوشاً غريبة ، ويلتقى بشبح يقدم نفسه إلى الشاعر بقوله :"كنتُ شاعراً ، وتغنيتُ باسم ذلك العادل ابن أنكيسيس ، الذى جاء من طروادة ، بعد أن التهمت النيرانُ مدينة إليوم الشامخة ". وسرعان ما يتحول العجب والرعب إلى حفاوة وتبجيل ، ويصيح الشاعر قائلاً :" أنت أستاذى ومرجعى ، وأنت وحدك من قبستُ عنه الأسلوب الجميل ، الذى أضفى علىّ المجد "[2]. ولم يكن الشبح إلا فرجيليو (فرجيل) الذى صار دليل الشاعر فى شعاب الجحيم .وهناك التقى دانتى بأربعة كتاب عظام :هوميروس أمير الشعر ، وهوارتيوس الساخر والأخلاقى ، وأوفيدوس ، ولوكانوس [3].

هؤلاء هم الأساتذة الكبار الذين تأثر بهم كتاب العصور الوسطى بدرجات متفاوتة . وكانت مؤلفاتهم ضمن الكتب الدراسية المقررة ، التى إشتملت أيضاً على تمهيد يضم بعض " المؤلفين الأقل مرتبة " من أمثال : دوناتوس النحوى ، وكاتو الأخلاقى ، وإيسوب مؤلف الحكايات الخرافية ( فى أصلها اللاتينى ) للناشئة من الطلاب . وأُغفل كثير من مؤلفات "المؤلفين" الرومان ، وضاع جانب كبير من الأدب اليونانى لقلة المعرفة باللغة اليونانية

---

(2) الأنشودة الأولى: 73 ، 85 من الجحيم ، ترجمة : حسن عثمان (دار المعارف بمصر ، 1959) ص83 وما بعدها.

(3) الأنشودة الرابعة: 88 ، السابق ، ص116

فى الغرب. فقصة الإلياذة ***Iliad*** لم تعرف إلا من خلال تلخيص لـها ؛ ونـال هوميروس شهرة عريضة بوصفه شاعراً عظيماً ، بيد أنه لم يجد إنصافاً لـدى هؤلاء الغربيين الذين يودون أن ينتسبوا إلى الطرواديين لا اليونانيين . ومما زاد الطين بلة أن الفوضى التى تمخضت عنها نهاية الإمبراطورية الرومانيـة ، قد تركت بصماتها التاريخية فأوقفت مد الثقافة الوثنية ، وأسقطت حكم النخبـة الوثنية المتعلمة .وفى غمرة ذلك كله نضب الذوق الجميل والسـلوك المـهذب والتعبير اللطيف ، واختفت روح التسامح مع المخالفين فى الرأى .

وكان من جراء التغيرات الكبرى فى النسيج الثقافى والاجتمـاعيِ أن حدثت تحولات عجيبة فى رؤية القصص والأسـاطير القديمـة ، وتفسـيرات خاطئة لها . والأهم أن تلك القصص والأسـاطير التـى وردت فـى مئـات الترجمات والشروح والمرويّات ، تحولت إلى أعمال فنية رائعة برؤية جديـدة كل الجدة .وآية ذلك أن أسطـورة أورفيـوس وإيريديـس[4] الإغريقيـة تحورت فى رواية إنجليزية إلى قصة لإنقاذ البطلة من عـالم الجـن .وخلـع روائيو القرن الثانى عشر الميلادى علـى أبطـال رواياتـهم التاريخيـة *Roman d antiquite* صفات أبطال اليونان وطروادة الوثنيين ،وحـاكوهم شكلاً ومضموناً، إلا أنهم صاغوها فى سياق أخلاق الفروسية السـائدة آنـذاك .وفى هذا المقام تجدر الإشارة إلى نقطتين فى غاية الأهمية :

---

(4) أورفيوس شاعر وموسيقى من شخصيات الأساطير اليونانية ، ويقال إن موسيقاه كـانت تجذب الأحجار وتسير الحيوانات من ورائه. تزوج إيريدس التى ماتت من لدغة أفعى ، فهبط إلى العالم الأسفل باحثًا عنها، وأثرت موسيقاه فى برسيفون إلهة ذلك العالم ، فبعثت إيريـدس إلى الحياة ، واشترطت عليه ألا ينظر إليها وهى تسير وراءه ؛ ولكنه نسـى ونظـر إليـها فذهبت إلى الأبد. وقتل المانياديات من أهل تراقيا أورفيوس ، وطفت رأسه على الماء حتـى وصلت إلى جزيرة لسبوس حيث دفنت .

الأولى: أن التأثر بالتراث الأسطورى والقصصى الوثنى للعالم القديم لم يكن تأثراً سلبيًا ، بل كان طرحاً جديداً ورؤية متخيَّلة له .

الثانية: أنه على الرغم من شذوذ بعض أعمال المحاكاة من وجهة نظر كلاسيكية ضيقة ، فمن الواضح أنها اقتربت جداً من عوالم التراث الكلاسيكى الأسطورى ، وحملت كثيراً من سماته ، مما يطمئننا على أن عوامل التواصل بين العالم القديم وعالم العصور الوسطى كانت أكثر من دواعى القطيعة .وهكذا وظف النتاج الأدبى للماضى فى خدمة متطلبات الحاضر . وفى الوقت نفسه نشطت حركة إحياء الأعمال الكلاسيكية ، وتميزت بحماسة ظاهرة ورغبة فى إصلاح اللغة اللاتينية وتجديد أساليب الكتابة ، وخاصة فى فرنسا القرن الثانى عشر ، وأواخر العصور الوسطى بإيطاليا على عهد بترارك ومن جاء بعده. وكانت النزعة الإنسانية *Humanitas* هى القاسم المشترك بين كتاب العصور الوسطى متدينين وعلمانيين على السواء ، حتى ليستطيع المرء أن يميز تيارات ذات صبغة إنسانية "هيومانية" مختلفة اضطربت بها الساحة الثقافية آنذاك .

ولا شك أن أكثر التحولات الثورية فى مجال الحياة الفكرية والروحية كان هو إنتصار الرؤية المسيحية . فقد أقرت نظرة القدماء للكون من حيث هو خلق منظم ومنسجم أبدعته قدرة الله ، إلا أنها ربطت هذا الانسجام البديع برؤيتها للحياة الآخرة مثوى المتقين . وفرضت على الإنسان فروضاً باهظة ، وأثقلته أحياناً بالألم وأمدته أحياناً أخرى بالأمل . ونستطيع أن نضرب على ذلك مثالين فى غاية الدلالة من حيث الخطر والتأثير : أحدهما بطله إمبراطور ، والآخر بطله أستاذ فى البلاغة ؛ وكلاهما خلع ربقة الوثنية وإعتنق المسيحية .

ففى سنة 312م روى أن الإمبراطور الرومانى قنسطنطين رأى فى

منامه ، قبيل إحدى المعارك ، صليباً من النور يحمــل شــعار *signo vinces hoc* بهذه الأمارة سوف تنتصر ؛ وقيل له أن إجعل هذا الشعار على مغفـــرك ومغافر جنودك ، ففعل ، وانتصر . وكان حلم الصليب المنير ذا أثـــر خطـــير على ظاهرة الإيمان الغيبي في العصور الوسطى ؛ بل إن ارتباطـــه بـــالنصر والحرب لم يكن أقل خطرًا . ذلك لأنه فتح الباب واسعًا للحملات العســكرية رغم التبريرات المقدمة عن عدالة الحرب وتسبب في سفْكِ كثيرٍ من الدمـــاء باسم "الصليب" ، ودعم موقف المتشددين دينيًا . وكان من نتائجه أيضا أن صار دين الأقلية المضطهدة دينًا "رسمياً" أو "دين الدوْلة" الذي تحكم في مصائر الناس على إختلاف مشاربهم . وأفرزت هذه التحـــولات إدارة بيروقراطيـــة معقـــدة يستطيع ذوو المواهب من الشباب ، مهما تواضعت أصولهم الاجتماعيـــة ، أن يرقوا من خلالها إلى أعلى المناصب .وأصبح كرسي البابوية واحدًا من أقـــوى مراكز القوة التي يطمح إليها كل حاكم ، بغض النظر عن رفض بعض الحكـــام العلمانيين والفلاسفة السياسيين لمزاعم الطامعين في إعتلاء الكرسي البابوي .

ولم يكن إعتناق أوغسطين[5] للمسيحية في ميلانو ســـنة 386م بـــأقل خطراً ، إذ بات واحدًا من "آباء الكنـــيسة" العظـــام . بـــيد أن تـــأثير كتبـــه على اللاهوت كان أعمـــق وأشمل ؛ ونخـــص بالذكر كتابـــه **الاعترافـــات**

---

(5) القديس أوغسطين Saint Augustine(354 –430) لاهوتي وفيلسوف كاثوليكي ، ولد فـــي شمالي أفريقية ، لأب وثني وأم مسيحية ، وكانا مواطنين رومانيين ، يتحدثان اللاتينية . تلقى تعليمه في قرطاجة وغيرها من مدن الشمال الافريقي ، وقام بتدريس فن البلاغة والبيان فـــي قرطاجة وروما وميلانو . وبعد أن تحول إلى المسيحية سنة 386م ، عاد إلى وطنه ، وأخـــذ في دراسة اللاهوت المسيحي والفلسفة الأفلاطونية ، بغرض التوفيق بين الدين والفلسفة ؛ ثـــم إستدعى ليكون أسقف البلاد ، وظل في كرسيه حتى وفاته . وهو من أشد المدافعيـــن عـــن حاجة الإنسان لله ، والإعتماد عليه في كل شئ ومن أشد المؤمنين بالجانب العملي للدين .

*The Confessions* (397 – 398) الذى يغوص فى باطن النفس ، ويستبطن أسرار التحول إلى المسيحية ، ويعيد اكتشاف الذات ؛ وظلت أصداؤه تتردد قوة وضعفاً فى الكتابات المتأخرة التى تناولت التجارب الروحية والسير الذاتيـــة . ويقدم كتابه **مدينة الرب** *City of God* (413 426) صورة قوية لمدينتيـــن على طرفى نقيض ، وهما: القدس Jerusalem ، وبابل Babylon ، كما يقدم تصويرًا رائعًا للمسيحىّ منفيًا من أرض أجداده ، حاجًا مسافرًا فى عالم كريـــه ومخادع وزائل . ومن ثم غدت صورة الرحلة إلى القدس والحج ، بما تحملـــه من مزيج الإيمان والقلق ، خاصية تميز مختلف أنواع الأعمـــال الأدبيـــة فـــى العصور الوسطى .

والتعميم الوحيد الذى يمكن أن نجازف به هو أن الديانة المسيحية فـــى العصور الوسطى كانت معقدة ومتنوعة . فعلى الصعيد الفكرى الـــذى تمثلـــه "المدارس Schools" يجد المرء مناقشات فلسفية غاية فى الرقـــى ، تحـــاول تأسيس أركان الإيمان على أسس عقلانية مدعومة بالبراهين ؛ وعلـــى صعيـــد آخر مناقض يوجد الجهل الفاضح والتواكل ، أو إيمان العوام الجارف الـــذى لا يفترق كثيرًا عن أعمال السحر . ولكن هذا لم يكن مجرد تباين بين وضعيـــن: وضع رجال الكنيسة من جهة ، وعامة الناس من جهـــة أخـــرى ؛ ذلـــك لأن صفوف رجال الكنيسة لم تخل من جهال ومتواكلين ، ولم تخل صفوف العامـــة من رجال ونساء بحثوا فى اللاهوت والحياة الروحية . ولم يكن هـــذا وضعًـــا تملى فيه الطبقة "الأعلى higher " من رجال الدين عقيدة رسمية ، أو تفـــرض لونًا من الحياة الروحية على العامة ؛ لأن كل البدائل تشير إلى أن إيمان العـــوام كان جارفًا ومؤثرًا (وتجلى ذلك فى ظهور تقليـــد عبـــادة القديسيـــن واحتفـــال المريدين بهم). وغالبًا ما كان سلوك رجال الأبرشـــية (الكنيســـة المحليـــة) لا يختلف عن سلوك رعاياهم فى طرائق الحياة أو التفكير ، وكـــانت الأبرشـــية

مركز الحياة الاجتماعية والدينية على السواء . وغلبت على الدين المسيحى فى العصور الوسطى نزعة من الزهد ، تأثر بها اعتقاد الناس بصورة أو بأخرى ؛ فما برحوا يذكّرون بقدرة الله القادر وضعف الإنسان العاجز ، وحتمية الموت الذى يقضى على الحياة الدنيا ومتاعها الغرور ، والتحذير من وساوس الشيطان ، ومغبة الإقبال على المتع والشهوات الحسية. وعلى الرغم من أن كثيرًا من الناس أعرضوا وأصموا آذانهم عن تلك المواعظ ، فقد أخذ الزهاد يحضون على خلع الحياة الزائلة فى سبيل حياة روحية أبقى وأقوم طريقًا . وكانت الأديرة قبل كل شئ تمثل قيمة الزهد والالتزام بحياة الروح ونبذ الدنيا ؛ وظلت طوال العصور الوسطى مراكز التصوف والتعلم ، التى أشعت على الثقافة آنذاك . وقد تؤدى نزعة الزهد إلى ردود فعل متطرفة ؛ وهذا بالضبط ما حدث للمسيحية فى العصور الوسطى ، إذ واكب التزهيد فى الدنيا ووعيد العصاة الآثمين بأشد العذاب ، تيارٌ يؤمن إيمانًا راسخًا بالإنسان الذى كرمه الله وجعله خليفة فى أرضه .

ثمة تحول كبير طرأ أيضًا على الآراء اللاهوتية (كما رأينا فى النظرة إلى "المطهر" أو الأعراف)[6] ، وتطور آخر اعترى الحياة الروحية الصوفية ، إذ صار من المألوف إبان ذروة العصور الوسطى وقرب نهايتها توكيد الصفات البشرية والمأساوية فى طبيعة السيد المسيح ، التى عرفت برواية الحلول ، أى حلول اللاهوت بالناسوت ، بعد أن كانت تُنكَر أو يُقلَّل من شأنها .

---

(6) وجد فى ايطاليا فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر ، جماعة من كتاب الرؤيا أو المشاهدة ، وصفوا الحياة فى العالم الآخر ، مثل الراهب يواقيم الفلورنس الذى رأى نهر الكبريت المحترق يعلوه جسر يؤدى إلى رياض الفردوس ، وتكلم الراهب ألبريجو عن عذاب الجليد والأفاعى وبحيرة الدم والنيران . وكذلك تناول القديس توماس الأكوينى الجحيم والمطهر والسماء ؛ ووفق فى ذلك بين المسيحية وفلسفة أرسطو .

ولعب إيمان العوام دوراً حاسمًا فى ميدان الدين ، حيث ظهرت إلى جانب المؤسسات التقليدية الروحية للكنيسة الممثلة فى الكاتدرائية والأبرشية والدير اتجاهاتٌ "روحية صوفية تعرضت أحيانا" للاضطهاد ، وأحيانا للقبول والتسامح (مثلاً طائفة الفرنسيسكان أتباع القديس فرانسيس العزيزى) . وكانت هذه الاتجاهات فى بداية الأمر تدعو إلى علاج أعراض الخلل والترهل والفساد الدنيوية التى أصابت الكنيسة ، وتطالب بالعودة إلى سنة الأوائل فى التقشف والزهد . وشهدت القرون الوسطى مقدم طوائف الرهبان الجواليين Friars [7] الذين استقبلهم رهبان الأديرة Monks وقساوسة الأبرشيات بعين الشك أول الأمر، ثم ما لبثوا أن اتهموهم بالانغماس فى حب الدنيا ؛ كما شهدت أيضًا تأسيس رباطات النساء B guinages اللاتى كن يعلّمن الأطفال ، ويعالجن المرضى والمسنين ، وغير ذلك من المنظمات الشعبية الخيرية .

وقامت حركات كثيرة ومتعددة للإصلاح ، كانت تموج بالحوار وتصطخب بالنقد ؛ وواجهت الكنيسة تحديات من داخلها وخارجها . ولم يعد الدين في العصور الوسطى متقوقعًا أو جامدًا ، بل امتلأ بكل أسباب الحيوية والتوتر والحماسة ، التى أخذت الكنيسة تحاول أن تلم شتاتها فى منظومة متناغمة . وعلى صعيد الحياة الروحية الصوفية كانت هناك جهود فردية على أيدى الوعاظ والمعلمين الذين حركوا لواعج الحنين والشوق للحياة الأبدية البهيجة فى رحاب القدس ونعيمها المقيم ؛ وأثاروا أيضًا كوامن الخوف والقلق من يوم الحساب حين تقوم الساعة (عبرت عن ذلك بعض الترانيم الدينية الخالدة) .

---

(7) هم الرهبان الجوالون الذين يعيشون على الصدقات ، ويطلق عليهم "الإخوان" ، وينتمون إلى طوائف دينية كثيرة نابعة من الكنيسة الكاثوليكية ، وأهمها أربع: الدومينكان ، والفرنسيسكان ، والكرمل ، والأوغسطية. وهم غير رهبان الأديرة الرسمية المعروفين بـ Monks .

وقد يبدو الإسهاب فى الحديث عن المسيحية فى العصـــور الوسـطى مجانباً للصواب ، فيظن أنها كانت بمعزل عن سائر مرافق الحياة الثقافية آنذاك. والحق أنها كانت جزءاً من نسيج الحياة ؛ إذ تداخلت الجوانب الدينية والدنيويـة تداخلاً شديداً أسفر أحياناً عن نتائج بـاهرة ومذهلـة . مـن ذلـك أن إحـدى المسرحيات الانجليزية فى القرن الخامس عشر ، وهى **مسرحية الرعاة الثـانية** *Second Shephards Play*، احتوت على مشهد كوميدى يصـور خروفًـا مسروقًا ، لا يخرج عن كونه محاكاة تهكمية واضحة وجريئة لمشـهد توقـير السيد المسيح طفلا فى مشهد لاحق . وأكثر من هذا وضوحا وجرأة مشهد الحج الذى يصور كيف تتقاطع وتتلاقى حياة الدنيا وحياة الآخرة ، أو حيـاة الجسـد وحياة الروح . وحتى مصطلح الحج Pilgrimage نفسه لا يخلو من صياغـة حرفية لفكرة قديمة عن رحلة المسيحى حاجا عبر دروب الحيـاة إلـى نعيـم القدس. وكأن الرحلة عمل شاق للتكفير عن الخطايا ، وسـفر رمـزى نحـو الموت، وقدر محتوم يجب الإعداد له ؛ وكأنـها ممارسة روحية فعالـة تعـود بالنفع والثواب على المرء الذى يرحل لزيارة الأماكن المقدسة: فـى القـدس ، وروما ، وقشتالة ، وويلزهام ، وكانتربرى (مثوى "الشهيد الميمون المبـارك" القديس توماس ، الذى "تعهد المرضى من عامة الناس بالرعاية") ، إلى غـير ذلك من الأماكن . وعدت رحلة الحج أيضا مناسبة لمشاهدة العالم والسياحة فـى الأرض (كما لاحظ تشوسر: مع مقدم الربيع يبدأ حنين النـاس إلـى الحـج) ؛ وهكذا تشابهت رحلات أفواج الحجاج فى بعض جوانبها بصناعة السـياحة الحديثة (فرأينا أحد الحجاج الألمان فى القرن الخامس عشر ينعى صنيع النبلاء الذين ينقشون أسماءهم وشعاراتهم من باب الذكرى على المزارات المقدسـة) . ولم تخل من بعض المنافع المادية ، حيث استطاع نفر من أصحاب المراكـب الشرعية فى فينيسيا (البندقية) تحقيق ثروات طائلة من نقل الحجاج إلى الأماكن

المقدسة . وأخيرا كانت تلك الأسفار وسيلة للقاء الناس والتعرف على عاداتهم وأخلاقهم . وربما انتقد بعض الأخلاقيين بشدة هؤلاء الناس وعاداتهم بلارحمة، مثلما انتقد تشوسر "سيدة باث" إحدى **حكايات كانتربرى**[8]. واتكأ تصويره الشعرى على موضوع رحلة الحج فقدمت أشعاره عالما صاخبا متنافرا من مختلف الطبقات والنماذج الإنسانية ، والأجناس ، حيث لا نرى سوى "أخلاط من البشر يلغطون بشتى الألسنة" .

ومن الخطأ أيضا أن نحصر تلك التحولات والتطورات فى إطارها الثقافى فحسب . فأدب العصور الوسطى كان نتاج مجتمعات جديدة قامت على أنقاض الإمبراطورية الرومانية ، وظل يتطور مع انتقال الحياة فى هذه المجتمعات انتقالا تدريجيا متقطعا ، من أطوارها الزراعية والريفية المستقرة ، إلى أطوار أخرى من حياة المدن المضطربة فى القرن الخامس عشر . ومع أن نمط الحياة الريفية ظل هو الطابع السائد ، فقلما عكس الأدب صوت الفلاح ،أو وصف حياته ، اللهم إلا أن تتنزل عليه معجزة أو يسمع هاتفا فى منامه ، كما حدث للشاعر الريفى كايدمون Caedemon (ازدهر فى سنة 670م) الذى تضاربت فيه الأقوال . وتوافد النازحون الباحثون عن سبل العيش الميسرة ، وحياة الحرية ، على المدن ، فازدادت عدداً واتساعًا ، وضجت الحياة فيها بالزحام والعنف . وتحول بعضها إلى مدن كبرى ، وكثير منها إلى مراكز سياسية ذات نفوذ . وتركزت الثروة فى أيدى السراة وكبار التجار ، فوجهوا جزءاً كبيرًا منها لبناء الكنائس والكاتدرائيات ورعاية الفنون . وفى المدن ولدت

---

(8) ترجمها مجدى وهبة وعبد الحميد يونس إلى العربية مع مقدمة عن الشاعر وحكاياته ، وتعليقات وهوامش تضئ النص .(الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1983) .
والحكاية المذكورة تروى قصة امرأة تزوجت من خمسة أزواج منذ بلغت سن الثانية عشرة ، وتدافع عن كثرة الزواج ومتعه الجنسية ، ومكر النساء (ص183-213).

الجامعات فى العصور الوسطى ، رغم أن العلاقـة بيـن المدينـة والجامعـة between town and gown اتسمت غالبًـا بـالتوتر . وقدمـت النقابـات والجمعيات الأهلية تسهيلات فى التعليـم ، وخدمـات اجتماعيـة ، وأقـامت المهرجانات والاحتفالات ، واهتمت فـى شـمال انجلـترا بتقديـم عـروض للمسرحيات الدينية ، أو مسرحيات الأسرار mystery plays . وكانت المـدن مقر الاحتفال بأعياد القديسين ، ومركز الأسـواق ، ومقصـد أهـل الحـرف والصنائع ، والحواة والمنشدين والشعراء الجوالين ، الذين يتدفقون من كل حدب وصوب لعرض ما لديهم من بضاعة . وقد لا يظهر تأثير المدينة الكبير دائمًـا بشكل واضح ومباشر فى الأدب ، إلا أنه موجود بصورة ما فى أدب العصـور الوسطى ؛ وآية ذلك أنه ماثل فى شعر دانتى الذى أوحت به علاقته المتوتـرة بمدينته فلورنسة ، كما كانت حياة المدينـة بقيمـها التجاريـة وراء حكايـات بوكاتشـيو Boccaccio **ديكـاميرون** *Decameron* (1349–1351) . أمـا تشوسر فهو شاعر لندنى حتى النخاع .

وكانت القلاع والحصون ، التى تمثل لمعظم القراء المعاصرين صورة نمطية للعصور الوسطى ، آيات رائعة على التقدم التكنولوجى العسكرى ، كمـا نرى فى قلاع الحملات الصليبية أو الحصون الإنجليزية فى ويلز ؛ بيـد أنـها كانت أيضًا رمزًا للقهر والطغيان (كتب أحد المؤرخين الرهبان مـن بيـتربره Peterborough أنه فى عهد الملك ستيفن Stephen "ملأ الأشرار المسـتغلون الأرض بالقلاع والحصون") . ولعلهـا كانت أيضًا مسرحًا رائعًا لكثـير مـن مظاهر الحياة الاجتماعية الأرستقراطية ، التى طالما صورها الأدب فى مشاهد نابضة بالحياة ، كما نرى فى قصيدة **سير جـاوين والفـارس الأخضـر** *Sir Gawain and the Green Knight* (1375–1400) . وشـاع تعبـير "الفروسية chivalry" على نطاق واسع ، فلم يعد التحلـى بـأخلاق البطولـة

والفرسان مقصورا على طبقة النبلاء ، ولم يعد محصورا فى ميادين المعارك ، بل احتفى بها العامة فى مهرجاناتهم ومسابقاتهم ، وصورها الادباء ، وخاصة فيما يعرف بقصص الحب الرومانسية romance ، من خلال أبطال اشتهروا بأسمائهم مثل: آرثر Aethur ، وجاوين Gawain ، ولانسلوت Lancelot . وتعانق فى عالمها الخيالى الخصيب الشباب والحب . وبداية من القرن الثانى عشر تطور أدب شعبى يتناول الحب والعشق فى أغانى التروبادور Troubadours والمنشدين الجوالين Trouveres ، وقصص البطولة والهوى الذائعة والمعروفة بثنائيات المحبين: تريستان وإيسلوت Tristan and Iseult ، ولانسلوت وجينفر Lancelot and Guinevere . وفى غمرة ذلك كله ، لعبت المرأة دورا ما فى الحياة السياسية ، تراوح بين تصريف الأمور العامة وتقرير مصير التاريخ (جان دارك مثلا) . وعلى الرغم من القيود الصارمة المفروضة على حرية المرأة آنذاك ، استطاعت المرأة أن تسهم إسهاما كبيرا فى ميدان الأدب بالتأليف (مارى دى فرانس Marie de France ، والنساء التروبادور) ، ورعاية الأدباء فى الصالونات الأدبية ، وأنتكون دائما ذات حضور مؤثر وفاعل بين جمهور المنتديات الثقافية .

وفى مطلع العصور الوسطى وإبان ذروتها ، اقتصرت الروابط الاجتماعية التقليدية على سلسلة معقدة من الإجراءات التى شكلت العلاقة بين السيد المالكlord ورعاياه المملوكين vassals ، عرفت بمصطلح فضفاض هو " الإقطاع feudalism" . ومن بين تلك الإجراءات أن يقطع السيد أحد رعاياه أو مواليه قطعة أرض ، أو يهبه هبة beneficium ، أو يظله بحمايته ، نظير خدمة أو مساعدة يؤديها إليه . وأسفر هذا النظام **البادى** الاستقرار ، عن عواقب وخيمة من التوتر والصراع وتضارب المصالح ، وازدياد تهافت الأرستقراطيين على حيازة الأرض . ولكن أثره فى أدب العصور الوسطى كان واسعا

وعميقًا: ففى الروايات مثلاً ، قد يعتبر العاشق المحب نفسه تابعًا مملوكًا vassal لسيدته . وفى الأدب الروائى والحياة اليومية معًا ، يعتبر الفرد المسيحى نفسه عبداً مملوكًا لله . ومن أفضل الصيغ التعبيرية عن هذا التصور مشهد الموت فى **أغنية رولان** *Chanson de Roland* (1100 ؟) ، حيث يرفع البطل رولان شأن الموالى التابعين قفازه إلى الله أثناء صعود الملائكة بروحه إلى الفردوس ، علامة على الخضوع والتسليم . وهذه المبالغة الهائلة فى التعبير عن ضرورة الولاء الشخصى والتبعية ، كانت تعنى أن "الحنث breaking faith " بذلك هو أفدح الآثام ؛ ومن ثم صارت كلمة "خائن traitor شأنها شأن كلمات الولاء والتبعية والوفاء بالوعد مشحونة بالعاطفة إلى أقصى حد . ومما يلفت النظر فى الأدب أن دانتى ، الذى لم يكن أديباً "إقطاعياً" ، يلقى فى أسفل درجات الجحيم بكبار الخونة على مر التاريخ: جانيلون (خائن رولان) ويهوذا (خائن السيد المسيح) .

ولم تكن حياة العصور الوسطى ، بالنسبة لكثير من الناس ، "مرآة" أو نموذجاً للتعايش الجميل بين القوم ؛ لأنهم وقعوا تحت وطأة الغزوات والحروب والثورات (كثورة الفلاحين على النبلاء فى كل من فرنسا سنة 1358م المعروفة بـ Jacquerie ، وثورتهم بانجلترا سنة 1381م) ، وأصابتهم الأوبئة (وخاصة وباء الطاعون سنة 1348م) . ولم يبق صغير أو كبير إلا تعرض للمحن . وعمت الفوضى ، وظهر اللصوص والخارجون على القانون فى كل مكان ، واتخذوا الغابات ملجأ وملاذاً ( وتمثل الغابات فى أدب العصور الوسطى مصدر أعمال السحر ، ومأوى المجانين ، والهاربين من العدالة ، والفارين من الظلم). وبدت صورة الحياة العلوية بالمقارنة لحياة البشر فى العالم الأرضى تحت القمر بما يسودها من فوضى واضطراب تامة الانسجام والتناغم فلا غرو إذن أن أدان الأخلاقيون الحياة الدنيا ورموها بالخطيئة وانعدام الغاية الروحية .

وتعكس قصيدة وليم لانجلاند Langland **حلم بيرز الفلاح** *Piers Plowman* [9] (1367–1386) هذه النظرة إذ تبدأ بوصف "حقل يغص بالناس" ، والكل منهمك فى عمله ، لاهٍ عن ذكر الله والتدبر فى ملكوته . وهذه الرؤيا الشعرية تصوير للعالم ، والمجتمع الطافح بالفساد (وتجسده ببراعة شخصية السيدة ميد Lady Meed فى القصيدة ).

وقد ظل كثير من الأخلاقيين ، الذين صرفوا تفكيرهم للنظر فى أمور الحياة وأحوال الخلق ، يرددون السؤال التالى: "كيف لا يصير المرء ساخرا؟ satirist". ومن المؤكد أن العصر حفل بتراث ساخر غنى ومتنوع ، لم يكن كله يدعو مباشرة إلى إصلاح العالم ؛ بل كان هناك المصلحون ، والثوار ، وأصحاب الرؤى المستقبلية الذين يظهرون كل ألف سنة ، ويدعون أن نهاية العالم اقتربت ، وتحددت بظهور المسيخ الدجال ، أو ببزوغ فجر المرحلة الثالثة والأخيرة من "عصر الروح Age of the Spirit" .

ولابد أن المرء فى العصور الوسطى كان بحاجة إلى التمسك بالأمل الذى يدعو إليه الأخلاقيون ، والتجمل بالصبر الذى تنادى به الكنيسة ، فى سبيل تعزيز إيمانه بقدرة الله وعدالته . ولكن من ضلال الرأى أن نهول من أسباب التنافر والفرقة التى تخللت مناحى الحياة فى العصور الوسطى ؛ ذلك لأن أوروبا نعمت بالسلام والازدهار على فترات متقطعة . كما لا ينبغى أن نهون من قدرة الإنسان على التحمل والمثابرة لمواصلة رحلة الحياة ؛ لأن كل المجتمعات التقليدية العريقة تستمد قدرتها على الاستمرار من مجموعة الطقوس والشعائر ، والاحتفالات والمهرجانات فى المناسبات الدينية أو الموسمية أو الوطنية على السواء . وقد تمثلت إرادة الاستقرار ورغبة الامتثال للنظام فى

---

(9) انظر ما كتبناه عن هذه القصيدة فى الهامش رقم (4) من الفصل الأول فى القسم الأول .

كتب "مرايا الأمراء Mirrors for princes"، التى ترشد الحكام إلــى أفضــل الطرق السلمية للحكم العادل . وكانت احتفالات البلاط الملكى فــى مناسـبات الجلوس على العرش ، والزواج ، والزيارات الرسمية ، والجنازات المهيبــة ، مؤشرات هامة على استقرار الأوضاع فى الممالك والأمصار .

وتحقق الانسجام أيضًا على الصعيد الفكرى بصيــغ مختلفــة . منــها محاولة الصوفية الوصول ، عن طريق التأمل ، إلى حل مثالى يجمع بين سكينة النفس ونشاط الجسد ، أو التوفيق بين متطلبات الروح والجسد فــى الأرض ، كما هو قائم فى الحياة الأخرى. ومنها تأكيد دور العقل وإعلاء شأنه فيما وصلنا من مختصرات *Summae* فلسفية عسيرة الفهم ، فضلاً عــن تجســيد "العقــل Reason" ضمن شخوص بعض القصائد الفلسفية . ومنها ما نجــم عن تــأمل النظام الكونى ودراسته . ومنها ما اتصل بتحليل أســرار الأعــداد والأســاس العددى الكمى للموسيقى: وفى هذا الصدد ميز الفيلسوف الرومــانى بيوثيــوس Boethius بين ثلاثة أنــواع من الموســيقى : موســيقى الكــون *musica mundana* التى تعبر عن مبدأ التناغم من خلال معدلات رقمية ؛ وموســيقى الإنسان *musica humana* التى هى عبارة عن تناغم خلايا الإنسان ، وتوافق جسمه وروحه ، و"اعتدال طبعه ومزاجــه temperament" (ومــازال هــذا المصطلح تعادل temperament – مستخدما حتى الآن فى مجال الموسيقى، وشاهدا على التأثر بالنظرة القديمة) ؛ والموسيقى التى وضعها البشر *musica instrumentalis* التى يجب أن تحاكى انسجام الفضــاء الكونــى وتناغمــه ، وتسير على قوانين التناسب منه . وفى قصيدة **مجمع الطيور أو برلمان الطيور** *Parliament of Fowls* ، يصور تشوسر الطبيعة Natuure هبــة الله ـنة بالنظام والاستقرار ، تسير الحياة فيها دائمًا بفضل تنوع الكائنات .

وشهدت العصور الوسطى تقدم كثير من جوانب العلم science ، بفضل العرب الذين أعادوا اكتشاف العلوم اليونانية ، وأضافوا إليها ، وحافظوا عليها . وأبدى المبدعون اهتمامًا بالعلوم ؛ ويأتى فى طليعة هؤلاء تشوسر أبرز الشعراء الانجليز الكبار فى عصره ، وأغزرهم ثقافة علمية ؛ فوضع **رسالة فى الاسطرلاب** *A Treatise on the Astrolabe* ، وربما وضع أيضا رسالة أخرى فى علم الفلك تسمى *The Equatorie of Planetis* . وكان واسع المعرفة بالفلك والنجوم ، على الرغم من أنه يحاول فى قصيدته **دار الشهرة** *House of Fame* (1374- 1385) التقليل من هذا الأمر ، معتذرًا بكبر سنه أما دانتى فكانت له اهتماماته العلمية أيضًا على الأقل من وجهة نظرنا حين يصف فى نهاية **الفردوس** "لذة الموسيقى السيمفونية المنبعثة من جنان الفردوس" ، وأخذ يضفى عليها صورة الفلك الدوار فى حركة متناغمة ومنسجمة: "وفى تلك اللحظة تسامت رغبتى وحلقت إرادتى ، كالدولاب الذى يدور دورانًا ثابتًا ، وتعاقب عليها الحب الذى يحرك الشمس وسائر النجوم" .

وأدب العصور الوسطى هو نتاج مجتمع "تقليدى" محافظ ، يراعى المعتقدات والأعراف ،ويعشق الحكايات ، ويتحصن بـ "الكتب القديمة old books" ، ذلك المصطلح الذى يقابل "الجدة novelty" . والحق أنه كان هناك كثير من الآثار الأدبية التى اتسمت بطابع الجدة والمسحة الفردية ، إلا أنها حرصت على التخفى وراء أقنعة عديدة ، كأن يقال: إن القصة المروية وردت فى كتاب قديم ، أو إن التجربة خطرت فى منام ؛ كما لو كان من الصعب عليهم تقبل "صدق أو حقيقة" الأعمال الروائية المتخيَّلة التى نتقبلها نحن المعاصرين بسهولة . وانحصر فن الأدب فى العصور الوسطى فى تمكن الأديب من تنويع كتاباته حسب المعايير التقليدية من اختيار الموضوع ، والشكل المناسب له ، تمامًا كما يصنع مؤلف الموسيقى . ولابد أن نتذكر أن التقاليد

"الأدبية" التى تصل الأدب بالتراث الكلاسيكى القديم ، مؤلفين وكتبًا ، ومختصرات فى البلاغة ، لم تكن لها الأولوية فى أدب تلك الفترة .

وعلى الرغم اتساع نطاق الأمية literacy على مر العصور الوسطى ، فإنها لم تكن ظاهرة عامة ؛ ذلك لأن الأمية بمعناها الضيق أى القدرة على الكتابة والقراءة باللاتينية كانت أقل شيوعًا . ولكن كانت هناك ثقافة "غير أدبية" على جانب كبير من الأهمية ، ثقافة غير مصقولة تعرفها المجتمعات التقليدية العريقة ، نسميها الآن "الأدب المروى أو الشفاهى oral literature" ، وهو ما يتمثل فى المعتقدات الشعبية والحكم والأمثال التى يتلقاها الناس فى أغلب الأحوال جيلا بعد جيل مشافهة عن طريق الآباء ، والحواضن ، وعُجُز الرجال والنساء . وثمة إشارات كثيرة إلى مناسبات لإنشاد القصص ، وحكيها ، والاستماع إليها ؛ ولعلها اقترنت أيضًا ببعض الأداء التمثيلى . ومن المحتمل جدًا أن مبدعى الأدب المكتوب أنفسهم ، اقتربوا من جماهيرهم أيما اقتراب ، فى علاقة يحسدهم عليها الأدباء المعاصرون .

وينبغى ألا يُظن أن الثقافة المروية / الشعبية ، والثقافة الأدبية / الراقية / المصقولة ، كانتا كيانين متعارضين أو منفصلين ؛ لأنهما كانتا متواصلتين ومتداخلتين على الدوام ؛ حتى صار من المألوف أن يستعير كاتب أو أديب حكاية فولكلورية أو يلتقط "موتيفة motif" من القصص الشعبى ، أو أغنية ، ويحورها ، أو يوظفها فى عمله الأدبى . وبنفس القدر عرفت القصص والأشكال الأدبية "الراقية" طريقها إلى التراث المروى . وكان الأدب بشقيه "المكتوب" و"المروى" وسيلة واحدة من وسائل شتى للتعليم والترفيه ؛ إذ عرفت الدراما المُشاهدَة ، والكرنفالات المسرحية ، ولعبت التصاوير والرسوم المنقوشة على نوافذ الكنائس ، والرسوم الجدارية ، دورًا هامًا فى هذا الصدد ، حتى بات

يطلق عليها "كتب العوام Laymen s books . يتخيل الشاعر فيلـون (1431 1463) أمه العجوز قائلة: "أنا عجوز فقيرة ، لا تعرف شـيئًا ، ولا تخط حرفًا. وإني أرى صورة الفردوس مرسومة على جدران أبرشيتى ، وأرى فيها الفيثار والعود فتسعدني وتطربنى ، ثم أرى الجحيم تغلى بالعصاة الآثمين فتملأ نفسى جزعًا وفزعًا" (*Testament*, 893–8) .

وقد ضاع جانب كبير من النتاج الأدبى للعصور الوسطى ، ولم يدون جانب كبير منه ، إلا أن ما بقى منه يتميز بتنوعه الفنى أشكالاً وأجناسًا . وبعض أشكاله وأجناسه استمرار أو تطور لما فى الأدب الكلاسيكى القديم ؛ وبعضها الآخر مقطوع الصلة به تمامًا ، كما فى بعض الأجناس المسيحية الطابع كمسرحية الأسرار . ومن الناحية اللغوية ثمة تنوع غنى أيضًا: فقد كانت اللاتينية فى العصور الوسطى لغة "رجال الدين clerks" ، وكانت تستخدم بوصفها لغة حية جامدة ؛ إلا أنها أنتجت أدبا جميلاً لا يقتصر على مؤلفات الدين والعبادة فحسب ، بل يشمل مسرحيات دينية ودنيوية معًا ، وأدبًا لاذع الهجاء والسخرية ، وكثيرًا من الشعر الغزلى الصريح (مثل الأشعار المشهورة فى القرن الثانى عشر *Carmina Burana*)[10] ، إلى جانب الترانيم والأناشيد الدينية . ولكن النتاج الأدبى باللغة الدارجة vernacular كان يساوى بل ويفوق أعظم الإنجازات الأدبية فى اللغة اللاتينية . وتسيدت الثقافة الفرنسية المصقولة فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، وانداح تأثيرها على نطاق واسع ، فاكتسحت قصص الحب والبطولة الرومانسية الذائعة الصيت آنذاك ، كل أرجاء أوروبا من انجلترا وايطاليا إلى اسكندنافيا وألمانيا .

---

(10) مجموع شعرى مجهول المؤلف ، عثر عليه فى أحد أديرة بافاريا ، وتدور قصائده حول شخصية عابثة ماجنة ، ويتسم بعضها بغزل صريح مكشوف . وقد نشر منه مجلدان سنة 1930 .

فى هذه الفترة تطور الأدب الانجليزى واكتسى بعض الملامح المميزة.
ومن أروع مصادفات التاريخ أن قطاعًا عريضًا ومتنوعًا من الأدب المكتوب بالانجليزية القديمة Old English أو "الأنجلوساكسونى" قد وصل إلينا ، ومن بينه أشعار فريدة فى أشكالها العروضية ونظام تقفيتها . ولم يكن هذا وحده كل ما يمثل أدب الفترة ، بل شهد العصر ازدهار النتاج الأدبى المكتوب باللغة "الأنجلولاتينية Anglo-Latin" ، الذى ارتبط بصنوه الآخر ، تمامًا بقدر ما ارتبط بالنتاج اللاتينى الأوروبى "المركزى" الذى سيطرت عليه المسحة الدينية.
ومع غزو النورمان سنة 1066م لم تعد الانجليزية لغة الطبقات العليا الجديدة ، التى كان أدبها يصطنع اللغة الفرنسية ، ولكنه مع ذلك يشى بطابع "أنجلو نورمانى Anglo-Norman" مميز ، بمعنى أنه كان بالغ التنوع والثراء (ومن آثاره مثلاً سلسلة الروايات الرومانسية التى تدور حول الأمير تريستان أو تريسترام Tristram وحبه لعروس عمه إيسلوت Iseult) . وظلت الكتابة اللاتينية تسير جنبًا إلى جنب مع الانجليزية خلال تلك الفترة . والمتفرقات التى وصلت إلينا مكتوبة باللغة الانجليزية من أواخر القرن الثانى عشر ، متواضعة المستوى فى لغة أصابها تغيير هائل .

أما القرن الرابع عشر فقد شهد نصفه الأول تحسن أوضاع الانجليزية، وعلوّ مكانتها على حساب "الأنجلونورمانية" التى أخذت فى التراجع ؛ وما إن حل النصف الثانى من القرن الثانى عشر حتى تدفقت الأعمال الأدبية باللغة الانجليزية تدفقًا مدهشًا ؛ ومنها كما ذكرنا **سير جاوين والفارس الأخضر** ، **وبيرز الفلاح** ، **وبيرل** *Pearl* ، وأشعار أخرى فى شكل عروضى فريد ونظام تقفية مميز ؛ ومنها كتابات تشوسر وجون جاور Gower، التى تميزت برشاقة مستحبة ، وتأثرت بالأدب الفرنسى واللاتينى معًا ، وامتاز تشوسر أول شاعر انجليزى محلى حقق شهره أوروبية بمعرفته الواسعة بالأدب

الإيطالى . ونتج عن هذا التاريخ الثقافى العجيب نتيجتان تستحقان التنويه: الأولى ، أن الأدب الانجليزى بالمقارنة للآداب الأوروبية لم يعرف مثلا ظاهرة شاعت فى رواية النثر الرومانسية السائدة فى فرنسا طوال القرن الثالث عشر ، وهى "قطع تدفق الأحداث المتصلة Time _ lag ، إلا فى القرن الخامس عشر . والأخرى ، أن الأدب ذا الصبغة "الشعبية popular كان من بين الآثار الأدبية المتفرقة التى وصلت إلينا من تلك الفترة .

وليس بمقدور أحد أن يحدد بالضبط متى انتهت العصور الوسطى Middle Ages ، ومتى بدأ عصر النهضة Renaissance . وكل ما فى استطاعتنا عمله هو أن ننحى جانبا أو نرصد بعض التحولات والتطورات وكثير منها يضرب بجذوره فى العصور الوسطى التى طرأت وتواكبت مع الأنماط والصيغ التقليدية الموروثة من قبل . وتنحصر هذه التحولات فى الأمور الاقتصادية والاجتماعية والفكرية . فمثلا كان اختراع الطباعة وانتشارها فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر بمثابة ثورة ثقافية ، إلا أننا لا ينبغى أن نبالغ فى أثرها وخطرها ، على الأقل بالنسبة لبعض البلدان الأوروبية: إذ ظلت الكتب المطبوعة فى شمالى أوروبا تتخذ الكتب المخطوطة ، ولا يجد القراء غضاضة فى ذلك ؛ وظلت أذواق القائمين بالطباعة والقراء على السواء ، أذواقا محافظة بصفة عامة . ولا نغالى إذا قلنا إن أكبر دافع إلى الإصلاح Reformation خرج من معطف الدين فى نهاية العصور الوسطى ؛ وتضافرت النزعة الإنسانية Humanism خلالها مع نزعة تجديدية New Learning ذات أثر خطير فى إحياء التراث الكلاسيكى الوثنى . ومن ثم فليس غريبا أن نجد بترارك Petrarch الأقدم جيلا من معاصره تشوسر ، يضرب بسهم وافر فى اتجاه الإحياء ويتأثر خطى الأقدمين . ومن هنا نعود إلى حيث بدأنا الفصل الحالى حين احتفى بترارك بالشاعر اللاتينى الكبير فرجيل ،

وحاكى بقصيدته **إفريقية** *Africa* (بدأها فى عام 1333 وتركها دون تكملة فى الخمسينيات من نفس القرن) بطل شيشرو "سيبيو" وتاريخ الصراع بين روما وقرطاجة ، فكان شيشرو شاعره المفضل ، وسيبيو تجسيدا للفضائل المسيحية والرومانية فى آن واحد[11] . ورغم أن القصيدة غير كاملة ، فإنها مرثية باكية على أمجاد الماضى الوثنى . وإذا كانت رؤية بترارك للحاضر والمستقبل رؤية مشوشة ومضطربة ، فإن رؤية اللاحقين للقطيعة مع تراث الماضى غدت واقعا ضيق النظرة .

ومهما يكن من أمر ، فإن مظاهر التواصل بين الماضى والحاضر قد لاحت مع بداية العصور الوسطى ونهايتها . ومهما نشئ تلاميذ المدارس فى عصر النهضة على حب اللاتينية ، واعتبارها لغة "طاهرة chaste" ، ومهما لقنوا الأفكار والمضامين الدينية المسيحية الصارمة أو المختلفة عن قيم العصور الوثنية السابقة ، فإن كثيرا من معارفهم عن العالم لم تتغير ؛ بل استمرت النظرة العلمية القديمة للكون والأفلاك ، تتوارثها الأجيال منذ **حلم سيبيو** *Somnium Scipionis* . واستبدت بنفوس الرجال عاطفتان متناقضتان: عاطفة القتل لأوهى الأسباب الدينية والمذهبية ، وعاطفة التقوى الجياشة التى يعبر عنها **كتاب الصلوات الكنسية** *The Book of Common Prayer* ، أو أناشيد الكورال اللوثرية Lutheran ، التى لحنها باخ Bach فيما بعد تلحينا بالغ الرهافة . ولم يكن الأدب بشقيه المصقول والشعبى خلوا من مظاهر التواصل ودواعى الاستمرار . ومازالت العصور الوسطى موضع الاهتمام الثقافى والأدبى ، تراثا وتاريخا ، حتى أعاد الرومانسيون ، فى نهاية القرن الثامن عشر وطوال القرن التاسع عشر ، اكتشافها ، فألهمت آثارها الأدبية بعض الأعمال الفنية الرائعة .

---

(11) انظر الهامش رقم (1) من الفصل الحالى .

وما زالت محاولاتنا الحديثة لدراسة أدب العصور الوسطى تسير على نفس المنهج الذى يعى رؤية تراثها الماضى وتاريخها ، وما فيها من مقومات الأصالة والمعاصرة ، والتقاليد الأدبية والموروثات الشعبية . ولقد كانت الطبعة الأولى من **حكايات كانتربرى** التى قام بها تايرويت Tyrwhitt فى عام 1775م فاتحة خير ، ومدخلاً لاكتشاف نتاج العصر الأدبى بأسره . واستطعنا أن نزيح الستار عن "سياقه" المراوغ الذى يتطلب تحليل تاريخ اللهجات العامية الدارجة وتطورها مثلاً . وفى هذا الإطار حققت الدراسات التاريخية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أجلّ الإنجازات ، سواء من ناحية هضم المفاهيم الفلسفية وتحليل صيغ الخطاب ، أو إدراك المفاهيم الأيديولوجية السائدة كالفروسية مثلاً ، ودراسة البنى الاجتماعية فى العصور الوسطى (التى اضطلعت بها دراسة مارك بلوك Marc Bloch ، 1961 ، وآخرين) . ومن ثم استطاع طلاب الأدب أن يفيدوا من مؤرخى الفنون بغية إضاءة الصور والتشكيلات الأيقونية فى النصوص الأدبية للعصور الوسطى ، وأن يفيدوا من مؤرخى الموسيقى وجهودهم فى القرن العشرين لإعادة تصور العُروض الموسيقية والآلات المستخدمة فيها ، وأن يستعينوا بما حققه علماء الأنثروبولوجيا لفهم الشفرة الاجتماعية وتقاليد الأدب المروىّ . صحيح أن بعض أدباء العصور الوسطى أسسوا مكانتهم الأدبية منذ زمن بعيد ، وخاصة دانتى الايطالى ، وتشوسر الانجليزى الذى عُدّ شاعرًا رائدًا منذ مطلع القرن الخامس عشر ، ولفت أنظار النقاد إليه منذ القرن السابع عشر حين خصه درايدن بتقدير عظيم ؛ بيد أن حظ أدباء آخرين من الشهرة والاهتمام كان منعدمًا أو ضئيلاً جدًا ، حتى تداركهم النقاد المتأخرون وأوسعوهم تقديمًا وتقييمًا . ومن ذلك كتاب توماس وارتون Thomas Warton **تاريخ الشعر الانجليزى** *The History of English Poetry* (1774-1781) الذى يغطى مساحة كبيرة من أدب تلك الفترة ،

ويحيط إحاطة دقيقة بتفاصيله ، ويتميز بأحكامه النقدية المتعاطفة .

ومع نهاية القرن التاسع عشر أصبح أدب العصور الوسطى فرعًا من فروع النقد الأكاديمى فى الجامعات ، مما يوحى بتغير النظرة وتحول الاهتمام إليه . ومع ذلك ظلت خصائص هذا الأدب حاكمة للتوجهات النقدية التى تتناوله ، فاهتمت بسياقاته التاريخية ، وغلبت عليها الرؤية المقارنة (كما فعل كير W.P. Ker ، 1879) . ومن الأمور اللافتة للنظر أيضًا تعارض التوجهات والرؤى النقدية التى كان مردها إبداعيًا فى غالب الأحيان بالنسبة لأدب العصور الوسطى: فمن جهة ركز الرومانسيون الخلّص على ما فيه من جوانب الإبداع الفردى ؛ على حين أبرز غيرهم ما فيه من جوانب التأثر بالتقاليد والتراث (انظر على سبيل المثال كيرتوس E.R. Curtius ، 1953 عن الموضوعات البيانية) . وفى السنوات الأخيرة ظهرت الاتجاهات البنيوية ، وما بعد البنيوية ، والنسائية feminist ، والنزعة التأريخية الجديدة ، تغمر هذا الأدب بدراساتها . ومما يبعث على العجب أن يثير هذا الأدب قضايا لم تستطع النظريات الحديثة أن تتجاهلها ، ومنها: غياب "المؤلف" ، وتزعزع "النص" ، وتشظى السياق ، والإحساس بالاختلاف والائتلاف فى آن واحد ، إلى غير ذلك من القضايا المعاصرة . وأخيرا لا نملك إلا أن نقول: إنه لولا ما فى هذا الأدب من نماذج خالدة حقا ما كان حظه من الاهتمام كذلك ؛ ونردد ما قاله إدوين موير Edwin Muir فى سيرته الذاتية *Autobiography* عن كشوفاته للفن الإيطالى فى العصور الوسطى: "إن الفنون والأعمال البارعة الصنعة تتصدى لعوادى الزمن ، ولا تبلى جدتها على مر الأيام" .

# مراجع الفصل الأول

## مراجع لمزيد من القراءة

Auerbach, Erich (1953) *Mimesis*, translated by W.R. Trask, Princeton University Press, Princeton.

Burrow, J.A. (1982) *Medieval Writers and their Work*, Oxford University Press, Oxford.

Chaytor, H.J. (1945) *From Script to Print*, Haffer, Cambridge

Clanchy, M.T. (1979) *From Memory to Written Record*, Edward Arnold, London Crombie, Alastair Cameron (1957) *Augustine to Galileo: the History of Science* 4.D. 400-1650, 2nd edn, 2 vols, Heinemann, London.

Heer, Friedrich (1962) *The Medieval World, Europe 1100-1300*, translated by J. Sondheimer, Weidenfeld, London.

Keen, Maurice Hugh (1989) Chivalry, Yale University Press, New Haven.

Ker, W.P. (1897) *Epic and Romance*, Macmillan, London.

Leclercq, Jean (1961) *The Love of Learning and the Desire for God*, translated by C. Misrahi, Fordham University Press, New York.

Leff, Gordon (1958) *Medieval Thought: St Augustine to Ockham*, Penguin, Harmondsworth.

Lewis, C.S. (1964) The *Discarded Image*, Cambridge University Press, Cambridge Murray, Alexander (1978) *Reason and Society in the Middle Ages*, Clarendon Press, Oxford.

Southern, R.W. (1953) *The Making of the Middle Ages*, Hutchinson, London.

____ (1961) *Westren Socity and the Church in the Middle Ages*, Penguin, Harmondsworth.

Vinaver, Eugene (1971) *The Rise of Romance*, Clarendon Press, Oxford

Zumthor, Paul (1972) *Essai de poetique medievale*, Editions du Seuil, Paris.

مراجع أخرى وردت فى الدراسة

Bloch, Marc (1961) *Feudal Society*, translated by L.A. Manyon, Routledge, London.

Curitus, Ernst Rebort (1953) *European Literature and the Latin Middle Ages*, translated by W.R. Trask, Routledge, London.

Stahl, William Harris (trans.) (1952) *Macrobius: Commentary on the Dream of Scipio*, Columbia University Press, New York.

# الفصل الثانى

## عصر النهضة THE RENAISSANCE

**جورج بارفيت George Parfitt**

أكتب هذه المقالة فى القرن العشرين ، فى وقت تراجع فيه الآراء التى طالما تناولت طبيعة الأدب والنقد الأدبى مراجعة فاحصة ، وتحل محلها آراء أخرى فى بعض الأوساط الأكاديمية . وإننى إذ أحاول تحديد مصطلح **عصر النهضة** واعٍ تماماً أن كل التعريفات السائدة تعود إلى أزمان أخرى قبل زمنى ، ومدرك أننى متأثر بها حتماً ، ومتأثر أيضاً بما يجرى عليها الآن من مراجعة وتقييم .

يعّرف **معجم كوليـنز** *Collins English Dictionary* (1979) "النهضة renaissance " بأنها تعنى ببساطة " الإحياء revival " أو " البعث rebirth " ؛ ولكنه يصف " عصر النهضة the Renaissance "بلغة تنم عن المراحل الزمنية التاريخية ، فيقول : " إنها فترة من التاريخ الأوروبى تفصل العصور الوسطى الآفلة وبزوغ العالم الحديث ؛ وعادة ما تعتبر إيطاليا نقطة بدايتها فى القرن الرابع عشر " . فإذا أردنا تطبيق هذا التحديد الزمنى التاريخى علىٰ إنجلترا وحدها سوف نضيف أن النهضة الإنجليزية لم تر النور قبل بداية القرن السادس عشر . وإذا ربطنا المصطلح الزمنى "عصر النهضة the Renaissance " بمعنى " الإحياء والبعث " فسوف ندخل مجال التقييم النقدى. ولعلنا نستشف ذلك من العبارة الواردة فى تعريف **معجم كوليـنز** :" العصور الوسطى الآفلة Waning "التى توحى قطعاً بأن حضارة العصور الوسطى medievalism قد دب فيها الوهن وأسرع إليها الفناء ، ولابد من مخاض

جديد : ومن الموت تولد الحياة . وفيما يتعلق بإنجلترا أيضاً نود أن نضيف إنها ظلت دولة بربرية غارقة فى بحر الجهالة ، وسط إمبراطورية أوروبا حتى أشرقت شمس " النهضة the Renaissance " الإيطالية على سواحلها .

ومن ثم يكون من ضلال الرأى استخدام مصطلح " عصر النهضة " هنا بمعناه الزمنى التاريخى . ولو استخدمناه استخداماً تاريخياً محايداً كما يقال عصر الملكة فيكتوريا مثلاً فسوف يعنى ذلك أننا نجرده من الأوصاف والقيم التى تحلى بها . وإنما نحكم بما فى مصطلح " عصر النهضة the Renaissance " من قيمة إذا أجبنا على سؤال يطرحه معناه اللغوى الأصلى " الإحياء أو البعث rebirth "، وهو : بعث ماذا ؟. وعندئذ تكون الإجابة المنطقية : إحياء الثقافة الكلاسيكية Classicism ولابد أن يكون الشئ الذى يتم إحياؤه قد مات أولاً ؛ وفى عرفنا يقترن الإحياء بالاحداث الطيبة ، ويقترن الموت بالأحداث السيئة . وهكذا توصم العصور الوسطى بأنها خلت من القيم الطيبة التى يتمتع بها الماضى الكلاسيكى. وفضلاً عن ذلك ، لو مضينا فى تقدير ما فى " عصر النهضة " من قيمة إحياء التراث الكلاسيكى ، والتمسنا أثار ذلك فى إنجلترا القرن السادس عشر ، فسوف نلحظ بعض الظواهر ذات القيمة (منها على سبيل المثال ترجمة سَرى Surry لفرجيل فى شعر مرسل ) غافلين أو متجاهلين فى الوقت نفسه ظواهر أخرى لاتقل قيمة وأهمية (ومنها احتضار تقاليد الشعر الوطنى الفريد فى نظام عروضه وقوافيه ) . وسوف تقودنا الخاصية الدينامية الحيوية التى تتسم بها عملية الميلاد / الموت / الإحياء ، إلى إحكام الدائرة ، من خلال رصد مقومات الازدهار والانحلال ، بحيث تشمل المرحلة التاريخية والتقييم النقدى لها فى آن واحد ؛ أى نقول : إنه ما إن أفلت العصور الوسطى وبزغ فجر عالم جديد ، حتى حل عصر يتدفق حيوية ونضارة .

وقد تعنى هذه المقدمة أن " عصر النهضة the Renaissance " بوصفه مصطلحاً دالاً على فترة تاريخية بأسرها in toto ، أقل نفعاً من كونه مصطلحاً يصف اتجاهاً يسرى فى كيانها ، اتجاهاً مقبولاً لأنه ارتبط بإحياء التراث الكلاسيكى . ولكن من الواضح أيضاً أن مصطلح "عصر النهضة the Renaissance " يمكن ألاّ يرتبط بفترة تاريخية بعينها مادمنا فى مجال التقييم النقدى ، كسائر المصطلحات التى تصف قيمة ما حين نجردها من أداة التعريف، أو بدون حرف التاج : رومانسية romanticism ، وحتى كلاسيكية classicism ذاتها . وكلمة " النهضة Renaissance " نفسها تستخدم بأداة التعريف فى العربية وحرف التاج فى الإنجليزية ، دلالة على شيئ محدد ، أو مجازاً ، كما يقال على سبيل المفارقة أو المجاز : **النهضة فى القرن الثانى عشر** *Twelfith Century Renaissance* ( وهو بالفعل عنوان كتاب كريستوفر بروك Christopher Brooke ، 1969 ) ، أو يقال رجل النهضة a Renaissance man ، أى يتمتع بصفات "عصر النهضة the Renaissance" . ولوجمعنا بين الدلالة الزمنية التاريخية والتقييم النقدى لنصف اتجاهًا داخل عصر معين ، فسوف نحتاج إلى مصطلحات أخرى تغطى اتجاهات أخرى فى العصر نفسه مضادة لهذا الاتجاه . ومن ثم قد نلجأ إلى استخدام "عصر وسيط medieval" بمعنى ما عفّى عليه الزمن، أو كل ما هو سيّئ ؛ أو نكتفى بكلمة "الإصلاح Reformation" . بيد أن هذه الأخيرة تضلل أكثر مما تهدى ، لأنها تثير تساؤلات : هل " الإصلاح Reformation " جزء من "عصر النهضة the Renaissance " ، أم يتعارض معها ؟ وإلى أى مدى تفى دلالته المقصورة على الإصلاح الدينى بحق الإصلاح الدنيوى الذى يميز " عصر النهضة the Renaissance " ؟.

ونعود إلى تجلية مصطلح " عصر النهضة the Renaissance "، واضعين نصب أعيننا ما يحيطه من قلق ، وآخذين فى الاعتبار دلالته الأساسية

التى تصف اتجاهاً معيناً فيه يستحق التقييم النقدى . إن **معجم كولينز** يشير إلى " الاهتمام الأكاديمى المكثف بالكلاسيكيات وترجيح كفة المقومات الحيوية الدنيوية على كفة المقومات الدينية والروحية" ويشير تحديداً إلى " الكشوفات العلمية والجغرافية والإحساس بقيمة الفرد ، وتفجر طاقاته الكامنة " ومن السهل بناء على ذلك أن نضع أيدينا على مواطن الإدانة فى ثقافة العصور الوسطى : ديانة مسيحية تعادى الثقافة الكلاسيكية الوثنية ، وفلسفة مدرسية كلامية Scholasticism[1] ، ودعوة حارة إلى التمسك بحياة الروح ، وحط من قيمة الفرد ومطالبه الجسدية وطاقاته . بيد أنه من السهل أيضاً أن نقول إن الدعاوى المضادة لم تكن من النضج والكمال بحيث تعد من الإنجازات المميزة لعصر النهضة ، وربما تصلح فقط دليلاً كاشفاً على المعارك الفكرية التى وقعت فيه . ومن ثم يمكن أن نعد من بينها المعركة الناشبة بين ثقافة العصور الوسطى " الآفلة " وثقافة عصر النهضة " البازغة " ؛ ولكن عوامل الصراع لم تكن متكافئة كما يبدو من ظاهر العبارة . ذلك لأن الصراع بين الجديد New learning والقديم ( أى الأرسطية القديمة والأفلاطونية الحديثة) ظل محتدماً فى إنجلترا حتى أواخر القرن السادس عشر وماتلاه . وإذا كان اكتشاف كولومبوس للأمريكتين عام 1492 أم مؤشراً على الكشوفات الجغرافية فى عصر النهضة ، فكيف نفسر اضطهاد جاليليو بعد ذلك بقرن من الزمان ؟ ثم إن مبدأ " الإحساس بقيمة الفرد ، وتفجير طاقاته الكامنة" لم يجد

---

(1) فلسفة شاعت فى العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة ، وانبنت على فلسفة أرسطو وأخضعتها للاهوت بغية للإقامة صلة بين الفلسفة والدين ، أو بين العقل والنقل ، ومن أشهر رجالها توماس الأكوينى (1225 – 1274) . وقد امتد هذا المعنى فيما بعد ليصبح مستهجناً بدل على المغالاة فى الشكلية الفلسفية ، وحصر التفكير فى مجرد صيغ لفظية لا تمت إلى الحياة بصلة .

نصيراً فى إنجلترا القرن السادس عشر ؛ وما مسـرحية **فاوست** *Faustus* لمارلو Marlowe ومسرحية **هاملت** *Hamlet* لشكسبير ، إلا دراما خالدة لتصوير الصراع من أجل أن يحقق الفرد ذاته ، وفشله فى إدراك هذه الغاية .

أما الحياة الروحية فما برحت خصبة وقوية طوال القرن السادس عشر، سواء باعتبارها ميراثاً منحدراً من العصور الوسطى ، أو أفكاراً لاهوتية تموج بها حركة الإصلاح والأفلاطونية الجديدة . والحق أن تاريخ القرن السادس عشر بإنجلترا هو تاريخ الصراع بين الدوافع الدينية والدوافع الدنيوية ، ومن العبث أن نلخص الصراع فى عبارة " أفول تلك وبزوغ تلك " ؛ لأن هذا تبسيط مخل.

ثمة بعد آخر يوضح رؤيتنا لعصر النهضة ، ألا وهو البعد الاجتماعى . فكتاب كاستليونى Castiglione **رجل البلاط** *Ilcortegiano*[2] (نشر عام 1528) أثر رائع من آثار النهضة الأوروبية وترجمة توماس هوبى Thomas Hoby له هى الأخرى أثر رائع من آثار النهضة الانجليزية . لقد كانت إحدى غايات كاستليونى أن يضع مواصفات رجل البلاط courtier أو الجنتلمان gentleman . وهما مصطلحان غير مترادفين ، لأن الجنتلمان لا ينتمى إلى حياة البلاط ؛ وإنما يتداخلان (حيث يتحلّى كل منهما بصفات الآخر) ؛ وكلاهما يساعد على تحديد السلم الاجتماعى والثقافى الذى يطبع عصر النهضة بطابع

---

(2) الكونت بالداسار كاستليونى (1478–1529) دبلوماسى وكاتب أخلاقى ايطالى ، عرف بمحاوراته النثرية عن حياة البلاط . وفى هذه المحاورات التى تدور فى بلاط أوربينو Urbino برعاية الدوقة ، يناقش ما ينبغى أن يتحلى به رجل الحاشية من أخلاق وثقافة ومواهب عسكرية ورياضية ، وسلوك مهذب . وقد كان لهذا الكتاب أثر كبير على الأدب الانجليزى وأدباء انجلترا ومنهم: سَرِى ، ووايت ، وسيدنى ، وسبنسر .

حياة البلاط والسلوك المهذب ، وتملّك الثروة والسلطة ، والمعيشة الراغدة . ومصطلح الجنتلمان [الكريم المهذب السلوك] مصطلح مطاط وفضفاض في الاستخدام فى انجلترا ، وينبغى أن نتحرز فى إطلاقه ، لأنه مقصور على طائفة معينة دون أخرى: فمثلا سير فيليب سيدنى جنتلمان بالمولد ، على حين أن شكسبير يرقى إلى رتبة حامل سلاح الفارس فقط . وتظل هناك صلة واضحة بين قيم عصر النهضة والطبقة الأرستقراطية ، أساسها امتلاك ثروة مادية لإشباع التطلعات الثقافية ، والارتقاء بمدارك الفرد ، وتربية الذوق الفنى بشراء التحف الفنية أو التمتع بمشاهدتها . وبالجملة على المرء أن يتعلم ويثقف وعيه ومداركه ، كى يكون فرداً منتميًا إلى "عصر النهضة" كما ورد فى التعريف المذكور أعلاه .

وغاية ما نقوله أن عصر النهضة سيطرت فيه أقلية أو نخبة ، حكمت توجهاته ، وأن سواد الناس لم يأخذوا بحظكم منه ، أو يدلوا بدلوهم فيه ، كانوا يستطيعون . ذلك أن العصر قلما جاد بعطائه على الفلاحين رجالاً ونساء ، ولم يكن لأصحاب الحرف والصنائع فيه نصيب كبير . والحق أن هيمنة التصور الذكورى male على خصال الكرم والنبالة وقصرها على الرجال gentle*man*، وعلى معظم نتاج عصر النهضة ، يعنى أن العصر ظل يستخدم النساء ويستغلهن ، بدلاً من تحريرهن أو حثهن على تفجير طاقاتهن الكامنة . ولعل قائلاً يقول إن انجلترا القرن السادس عشر شهدت مكاسب حققتها بعض الطبقات الهامشية والأدنى ، ولكننا نبادر بالقول إن الهدف من ذلك كان هو اللحاق بالطبقة الأرستقراطية الأعلى ، أو بتعبير أدق تحقيق مكاسب ثقافية تصطبغ بصيغة الطبقات العليا . وفى كلتا الحالتين ظلت الهيمنة للطبقة الأرستقراطية .

وطالما فُتن الدارسون فى القرن العشرين بتعريف عصر النهضة ، حتى غدوا يرفضون رفضاً عنيداً أى محاولة لوصف العصور الوسطى بالأقوال أو السوء ، وتكون لديهم ما يشبه الإجماع الأكاديمى المضاد أو المعادى لحركة الإصلاح فى عصر النهضة . ومما يزيد الطين بلة ، ويعطى الحجة لهؤلاء أن إدموند سبنسر Edmund Spenser [(3)] أحد رواد عصر النهضة الانجليزية استنكر وصم العصور الوسطى بهذه الصفات السلبية . بيد أن الجدل كان غالباً ما ينتهى إلى تقبل وجهات النظر الأخرى فى عصر النهضة ، وتقييم نتائجها الاجتماعية ، فى ضوء ما شرحناه آنفاً . ومما اتفقوا عليه أن النزعة الإنسانية [الهيومانية Humanism][(4)] توجه محمود ، وأن الثقافة الكلاسيكية مرغوبة ، وأن النّبالة حقيقة ينبغى إقرارها . وعلى هذا يظل سير فيليب سيدنى نموذجًا يحتذيه الرجال ، وتظل سيتلاّ Stella بطلة سويناتاته العاشقة *Astrophel and Stella* (1591) نموذجًا يتوقع أن تحتذيه النساء فى بعض الأوساط الاجتماعية ، حتى لو كان هذا النموذج من صنع رجل . ومن عجب أن تظل هذه الأفكار سائدة فى انجلترا القرن التاسع عشر ، حتى أصبحنا نتساءل عن جدوى النهضة فى حياتنا ، وهل غيرت كثيرا من معتقدات

---

(3) انظر الهامش رقم (6) من هذا الفصل .

(4) هى حركة فكرية قادها عدد من المفكرين والكتاب فى عصر النهضة الأوروبية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر . وقد دعت إلى الأخذ بكل الأسباب التى ترفع من مستوى العقل الإنسانى ، وذلك بخلق ثقافة حديثة تمتد جذورها إلى الحضارة اليونانية والرومانية القديمة ؟، وتتخطى التراث الدينى المدرسى الجامد scholasticism (انظر الهامش رقم 1 من هذا الفصل) فى القرون الوسطى . وبهذا المعنى صارت النزعة الإنسانية تقديساً للماضى الكلاسيكى بتراثه الوثنى ، ومحاولة لبعثه لا مجرد تقليده أو الاقتباس منه . ولا يخفى ما فى هذه النزعة من دعوة مستترة تدعو إلى إنكار الحضارة المسيحية .

العصور الوسطى التى أدانها تعريف **معجم كوليتر** . ولكن قبل أن نمضى فى الرد على هذا التساؤل وبسط القول فيه ، يتحتم علينا أن ننظر بإيجاز فى تحولين طرآ على مسار الدراسات الأدبية التى كتبت فى أوائل القرن العشرين عن تاريخ الأدب الانجليزى فى القرن السادس عشر ؛ وهما تحولان مرتبطان ببعضهما أشد الارتباط .

يعكس هذا التحول رد فعل مضاداً لمن يرى أن النهضة الانجليزية انطلقت من بلاط الملكة إليزابيث الأولى (1533 – 1603) ، حيث كان يشع بألوان مختلفة من فنون الشعر والموسيقى ، وبعض أعمال الفن التشكيلى والعمارة ، مما جعل انجلترا قطرًا من أقطار النهضة يضارع فرنسا وإسبانيا , ومثل هذا الرأى يختزل "عصر النهضة" فى انجلترا إلى إشراقة قصيرة من النهضة لا تتجاوز خمسًا وعشرين سنة ، جاءت بعد فجر كاذب فى مطلع القرن السادس عشر ، وحقب العصور الوسطى المجدية ، وكأن النهضة الحقة ولدت هكذا فجأة مع ظهور أشعار إدموند سبنسر *Shepheards Calender* (1579). وقد أثار هذا الرأى رد فعل مضاداً عند بعض الدارسين ، فصرفوا جل اهتمامهم إلى دراسة أشعار سير توماس وايت Wyatt (1503–1542) على حساب الشاعر الإليزابيثى هنرى هوارد سَرِى Surry (1517–1547) ؛ وتعاطفوا نقديًا مع الكاتب المسرحى جورج جاسكوين Geascoigne (1525–1577) ؛ وأشعار سير والتر رالى Ralegh (1552–1618) ، وسير فولك جريفيل Greville (1554– 1628) ، كل هؤلاء على حساب شاعرى العصر الاليزابيثى سير فيليب سيدنى ، وإدموند سبنسر .

أما التحول الثانى ، الذى أدى إلى التحول السابق ، فانصب إما على تجاهل فترة الذروة المشرقة فى النهضة الانجليزية ، وإما بمقارنتها مقارنة فى

غير صالحها مع فترة "نهضة" أخرى حلت بحلول القرن السابع عشر ، وتعرف بــ "مدرسة دَنْ Den"[5] .

إن من بين ما تدل عليه الملحمة الشعرية ملكة الجـــان *The Faerie Queene*[6] (1596) لسبنسر ، أنها شاهد على القصائد الملحمية الانجليزية فى

---

(5) يقصد بالأولى الكاتب والشاعر جون دَنْ (1571-1631) ، وبالثانية الشـــاعر والكـــاتب المسرحى بنجامين (بِنْ جونسون Benjamin Jonson (1572-1637) .

(6) ليس ثمة خلاف على أن إدموند سبنسر (1552-1599) أحد الشعراء الانجليز الكبار الذين أسهموا بإنتاجهم الشعرى فى إضاءة وتشكيل عصر النهضة الأدبية بانجلترا القرن الســادس عشر . ونتاجه الشعرى شاهد على موهبته التى تعهدها بالصقل والقراءة فى الآداب القديمــة والتراث الكلاسيكى ، وبخاصة ملاحم هوميروس وفرجيل ، والشــعر الغنــائى للشــاعرين الإيطاليين أريوستو (1474-1533) ، ووعيه بالتراث الشعبى حكايـــات وأســاطير وأمثــالاً انحدرت من العصور الوسطى . وقد ترك بصمة هائلة على اللغة الانجليزية مضارت لغــة أدبية راقية ، وعلى عروض الشعر الانجليزى نفسه فيما يعرف بمقاطع سبنسر الشـــعرية ، التى كتب بها ملحمته **ملكة الجان** ، وتركت أثرًا لا ينكر على شعراء عصره وبعد عصره .
وقد بنى الشاعر قصيدته على اثنى عشر "كتابًا" أو أنشـــودة canto ، تصـــف مغـــامرات أو حكايات اثنى عشر فارسًا يجسدون العدد نفسه من الفضائل ، ورمز مملكة الجان إلى الملكــة اليزابيث الأول التى تجسد "العزة Glory" ، ويسميها تـــارة Belphoebe ، وتـــارة Mercilla ، وتارة أخرى Gloriana . ولكن لم يظهر من القصيدة إلا الأناشيد الأولى ، وبعض نتف مـــن الأنشودتين السادسة والسابعة . وهذه الأناشيد الست هى:

1-مغامرات فارس الصليب الأحمر ويجسد فضيلة "القداسة Holiness" .

2-مغامرات سير جايون Guyon فارس "رباطة الجأش Temperance" .

3-حكاية "العفة chastity" ويجسدها بريتومارت Britomartوبيلفوبيه Belphoebe .

4-حكاية "الصداقة Friendship" .

5-مغامرات فارس "العدالة Justice" ، وفيها إشارت إلى أحداث تاريخية وقعت فى عصـــر إليزابيث وسوف تكون هذه الأنشودة مدار جدل بين النقاد المحدثيـــن ، ومحـــل مناقشـــة =

مرحلة النهضة .وهى على هذا النحو تمثل ذروة وعى المؤلف بالكلاسيكيات ، وإدراكه أهمية إحساس الفرد والأمة بطاقاتهما الكامنة . وعلى الرغم من عدم اكتمالها فإنها يمكن أن تعد من الناحية الجمالية مثالاً على تبلور هذا الفنى الشعبى فى تلك المرحلة ، بالنظر إلى ترتيب أجزائها وانسجامها فى كل متناغم، وعنايتها بالتفاصيل والنمنمات البديعية ، وصقلها . ثم أن تخلى الشعراء عن مجال هذا الشعر الملحمى ، وهجروه إلى لون من الشعر الغنائى يعنى بوحدة البيت على حساب تدفق الفقرؤة الشعرية وسلاستها ، وتتنوع أوزانه وإيقاعاته ، وتميل عباراته إلى الاختزال ، ويتكلف الأناقة فى بناء صوره ، وحلّ التعقيد والتصنيع محل السهولة والتقليدية اللتين كانتا بعض سماته من لدن سبنسر وحتى جون دَنْ . ولاشك أن طبع هـ.ج. جريسون H.J. Grieson لأشعار جون دَنْ (1912) ، ونشره لمختارات من الشعر الميتافيزيقى metaphsical poetry[(7)] (1921) أسهما فى هذا التحول ، إلا أننا لا نستطيع أن نغفل

---

= المؤلف فى هذا الفصل .

6- مغامرات كاليدور Calidore ويجسد "السلوك المهذب Courtesy" .

(7) مصطلح أستخدمه الشاعر والناقد الانجليزى جون درايدن فى وصف جون دَنْ حين قال عنه: "إنه يتكلف البحث فيما وراء الطبيعة metaphsics لا فى قصائده الهجائية فحسب ، بل فى أشعاره الغزلية التى تفيض بلطائف التأملات الفلسفية وتحار فيها ألعاب النساء ؛ وكان الأحرى بها أن تجرى على الفطرة والطبيعة" . ثم صار المصطلح يطلق على شعر مجموعة من شعراء القرن السابع عشر بانجلترا ، ومن أشهرهم جون دَنْ وأبراهام كاولى ، وجورج هيربرت وأندرو مارفيل . ويتميز هذا الشعر بالمهارة الفنية ، وعمق الفكرة التى تصل أحياناً إلى حد الغموض ، والاعتماد على المفارقة والتناقض الظاهرى ، والتأليف بين الصور المتنافرة ، والاهتمام بالتحليل الداخلى لدوافع النفس ، والقوة الدرامية فى التعبير . على أنه لا يعتمد كثيرًا على الصور الوجدانية المألوفة لإثارة عواطف القارئ ؛ ومن ثم يقتضى من قارئه أن يكون واسع الثقافة ، سريع البديهة ، حاد الخاطر ، كى يصل إلى أعماق الصور=

تنظيرات ت.س. إليوت Eliot وتطبيقاته ، حيث وضعت الأســاس التــاريخى لربط هذا التحول ذاته بالنزعة الحداثية modernism لدى بعــض الشــعراء الفرنسيين فى القرن التاسع عشر ، وبكتاباته الإبداعية نفسها . وكل ما تبقى من تراث سبنسر الشعرى فى قصيدة إليوت **الأرض الخــراب** *The waste land* (1922) ليس إلا شظايا من الصور التى تُوظَّف على سبيل المحاكاة التهكمية ، وتؤكد فى الوقت نفسه ، عــدم صلاحية تقاليد عصر النهضة لعصر إليوت .

وقد ظل إليوت زمنًا محل إعجاب النقــد الجديــد New Criticism ، وخاصة الحركة النقدية التى قادها الناقد ف.ر. ليفيز F.R. Lravis فى مجلــة "سكروتينى" *Scrutiny* . ولطالما عارض ليفيز مزاعم من زعموا أنــــه هــو وأتباعه قد هونوا من شأن القرن السادس عشر . والحق أن مواقفه النقدية لفتت الأنظار إلى بعض شعراء هذا القرن من أمثال توماس وايت ، وجاسكوين ؛ إلا أن ممارساته النقدية ذاتها فى كتابه **إعادة التقييم** *Revaluation* (1936) لــم تعر الشعر الانجليزى فى القرن السادس عشر أى اهتمام . وما عــــدا بعــض إشارات وشذرات متفرقة عن شكســبير ، يــرى ليفــيز أن انطلاقــة الشــعر الانجليزى بدأت فى القرن السابع عشر مع دَنْ Donne ، وجونسون Jonson،

---

=الشعرية المعقدة غير المألوفة .

ولعل مرد ذلك إلى مبدأ فلسفى اعتمد عليه كل الشعراء الميتافيزيقيين وهو التطابق الكونــى، بمعنى أن الإنسان يستطيع أن يدرك فى الكون كله علاقات قياسية ، ووجوه شبه مرتبطة كلها بعضها ببعض ؛ فالشاعر إذن يستطيع أن يخرج من عالم التشبيهات الشعرية المألوفــة إلــى عالم أوسع هو الكون بأسره . وقد ظلت شهرة الشعراء الميتافيزيقيين محدودة طوال القرنيــن الثامن عشر والتاسع عشر ، ولم يلتفت إليهم إلا بعين الحرب العالمية الأولى ، وذلك بفضــل ت.س. إليوت الذى أحيا الاهتمام بهم لما فى أشعارهم من نزوع عقلانى يناسب الأمزجـــة الشعرية الحديثة .

ومارفيل Marvell ، الذين يتناولهم فى إطار التقاليد الشعرية الوطنية لا في إطار التراث الكلاسيكى . وصارت كلمات مثل: "النضج maturity" ، و "الراقى civilized" مصطلحات أساسية تدور على ألسنة النقاد وصفًا لهذا الشعر ، بأكثر من أوصاف "مصقول ومهذب courtly" ، و "أنيق genteel" التى خلعت على شعر القرن السادس عشر .

وانصبّ منهج مجلة *Scrutiny* و**النقد الجديد** على النقد التطبيقي Practical Criticism ، الذى يتبرأ من المعارف المسبقة أو الخارجة على النص ، ولا يرى حاجة إلى معاودة المكتباتَ واستشارة المعاجم والموسوعات . وربما يعلل البعض موقف نقاد مثل :ف.ر. ليفيز وزوجته ، ونايتس L.C. Knights ، بأصولهم الاجتماعية التى طبعت رؤيتهم النقدية ، بحيث رأوا التطور الأدبى من منظور اجتماعى يعكس تمرد الطبقة البرجوازية على هيمنة الطبقة الأرستقراطية . وإحدى خطوات التمرد أن يعملوا على تحطيم الرموز الكبرى المنتمية إلى البلاط والقصر ، والتى أسهمت فى بناء النهضة الشعرية الانجليزية ، وأن يُحلوا مكانها رموزًا تنتمى إلى صخب الحياة العادية فى المدن (دَنْ ، وجونسون ، ومارفيل) . ومهما يكن من أمر فقد آلت حركة مجلة Scruting ذاتها إلى حركة طبقية تهتم بالصفوة elitist ، وتحل نخبة مكان نخبة ، ومؤسسة مكان أخرى ؛ ولأنها حركة تؤمن بدراسة العوامل التاريخية والاجتماعية وفاعليتها فى تطور الحياة الأدبية ، فلن نتوقع منها أن تلقى بالاً لعصر النهضة .

استأثر الاتجاه النقدى لدى ليفيز ومجلة Scruting بساحة النقد الأدبي الإنجليزى منذ الأربعينيات وحتى السبعينيات ، ولكن نقادًا آخرين وقفوا له بالمرصاد ، منهم :ف.دبليو . بيتيون F.W. Bateson ، و إ.م. تليارد E.M.

Tillyard ، ولويس C.S. Lewis. وقد عارض هؤلاء اتجاه ليفيز وأتباعه منهجًا ونتائج وتقييمًا لعصر النهضة الذى تجاهله ليفيز ؛ فيرى لويس أحد المدافعين عن ثقافة العصور الوسطى أن عصر النهضة ، وبخاصة الفترة الإليزابيثية ، يَفْضل ثقافة العصور الوسطى "الباهتة" فى القرن السادس عشر. ويدافع هو وتليارد عن سبنسر ، على حين يقف زميلهما بيتيسون الذى عارض منهج ليفيز موقف الحذر من فترة النهضة الإليزابيثية بأسرها ، أى أنه يتفق فى رؤية زميليه العامة لدراسة عوامل تطور الحياة الأدبية ، ولكنه يختلف معهما حول الأشخاص أى أن العرض المسرحى مازال مستمرًا ، ولم يتغير إلا الممثلون : انظر تفاصيل عالم الفترة الإليزابيثية المتناغم فى كتاب تليارد **صورة العالم الاليزابيثى** *The Elizabethan World Picture* (1943) .

ويفتقر موقف المؤيدين لعصر النهضة والمعارضين له إلى تمحيص المزاعم القائلة بهيمنة الطبقة الأرستقراطية ، طبقة رجال البلاط والحاشية ، على مقدرات العصر الأدبية . ولما كانت الجهود النقدية التى تكفلت بها مجلة *Scrutiny* تشمل إعادة كتابة تاريخ الأدب الإنجليزى الحق ، وهى جهود مطلوبة على كل حال ؛ بيد أن المقالات التى تناولت التاريخ الاجتماعى ، تدل على أن هذه الجهود صدرت عن رؤية عاطفية رافضة لقيم الريف الماضية التى كانت تسلم بالطبقية ، وتعترف بتحكم الطبقة الارستقراطية . وفى الفترة الأخيرة تبلورت بطيئًا رؤية أخرى لعصر النهضة ، تخالف ما سبقها تمامًا ، رؤية نستخلصها من مقولة محورية واردة فى كتاب ريموند ويليامز Rymond Williams **الريف والمدينة** *The country and the city* (1973) .

وبادئ ذى بدء نقرر أن كتاب ويليامز ليس محاولة لتقديم تصور كامل عن عصر النهضة ، ولا ينشغل كلية بالقرن السادس عشر . ويتضح ذلك مما

قرره المؤلف فى الفصل التمهيدى ، حين ذكر أنه يــدرس موضـــوع الريــف والمدينة من منطلق واع بجذوره هو أى المؤلف الضاربة فـــى المنطقــة الفاصلة بين انجلترا ومقاطعة ويلز ؛ منطلق ذاتى لا يجد المؤلف غضاضة فــى الإقرار به . وهذا فى حد ذاته يضفى على محاولته أهمية ، من حيــث كونــها انسلاخًا عن أفكار ماثيو آرنولــد Matthew Arnold (1822-1888) التــى كانت تؤمن بوجود ثقافة جوهرية مشتركة essentailism لا تعترف بـــالفروق الفردية . وأهم من ذلك أنه يضفـــى على كتابه بعدًا طبقيًا يؤيــد الهجــوم على شعــر الضيعة الريفــية Country House Poetry الذى يعد محور القســـم الخاص بالحديث عن النهضة .

ومدخل ويليامز إلى قراءة قصائد مثل قصيدة بن جونسون "إلى ضيعـــة بنشرست To Penshurst"[8] ، مدخل نقدى للشعر الرعوى postoral ، يزعم فيه أن تاريخ الأدب الرعوى متهم بتوسيع الهوة بين الطبيعـــة Nature والفــن Art . ويرى أن القصيدة المذكورة تغفل ما فى الطبيعة من الكفـــاح المرتبــط

---

(8) ضيعة ريفية أقطعها الملك إدوارد السادس للسير وليم سيدنى جد الشاعر المشهور ســير فيليب سيدنى ، وتقع قرب مدينة تونبريدج Tonbridge فى مقاطعة كنت Kent . وقد زارهـــا بن جونسون مرارًا ، ووصف ما فيها من جبل ، ونهر ، وحقول ، ومروج خضراء ، وخلــد فى شعره شجرة البلوط التى غرست يوم مولد سير فيليب سيدنى ، ومنزل الأسرة الريفـــى . واصطلح على تسمية هذا الجنس الشعرى بالرعوى pastoral ؛ ومن أبيات القصيدة المذكورة فى ديوان جونسون **الغابة** *The Forest* عن هذه الضيعة وما فيها من الفاكهة والثمار :

ثمر البستان فيها وأزهار الحديقة
والكرز المبكر ، وبرقوق تأخر موسمه
تين وأعناب ، ورمان ، كل يحين قطافه فى موعده
مشمش وردى الخدود ، ودُرّاق زغَبىّ الملمس
دانى القطاف على الجدران ، فى متناول أى طفل.

بالعمل وشقاء الفلاح ، وترتكب ذلك على سبيل التعاطف مع الطبقة الأرستقراطية . وعلى الرغم من طرح ويليامز غير الموفق ، لأنه يسئ فهم طبيعة هذا الجنس الشعرى الرعوى ، وعلى الرغم من اقتصاره على نمط واحد حملته إلينا قصيدة من القرن السابع عشر ، فإن كتابه لا يخلو من الفوائد التى تلقى الضوء على فهم عصر النهضة .

ثمة رؤية أخرى عن عصر النهضة يطرحها **مرشد بليكان للأدب الانجليزى** *Pelican Guide to English Literature* (1955) فى الجزء الخاص بـ " عصر شكسبير " ؛ حيث ترتكز على أن قوة العصر الأدبية إنما تحققت من تضافر التراث الكلاسيكى والتراث الشعبى ، بعيداً عن النواحى الاجتماعية والسياسية ؛ إلاّ أنها لاتتعرض ، بصورة جادة ، لمناقشة دعاوى الرافضين لعصر النهضة من منطلقات أيديولوجية مناهضة للطبقة الأرستقراطية .

ومهما يكن من أمر ، تظل رؤية ويليامز لعصر النهضة رؤية تنطلق من منظور نقدى يهتم أساساً بقضايا المهمشين ويصغى إلى آراء الطبقات الأدنى فى المجتمع ، منظور يدور فى فلك الرؤية الماركسية لدى مؤرخين من أمثال رودنى هيلتون Rodney Hilton (1977) وكريستوفر هِلْ Christopher Hill (1958). وإذا كان ويليامز قد نظر بعين الشك إلى " شعر الضيعة الريفية " بوصفه دعاية للطبقة الأرستقراطية ( ولنتذكر أن لهذه الأشعار رسالة تؤديها فى إطار الرؤية المتعاطفة مع النظام الملكى ومسؤولية الطبقة الأرستقراطية ) إذا كان ذلك كذلك فمن الطبيعى أن ينظر بعين الشك أيضاً إلى كل القيم والمواصفات المقترنة بحياة البلاط والأرستقراطية فى عصر النهضة. ومن ثم تتهاوى رموز العصر ونماذجه الفردية : فلايكون سير فيليب

سيدنى نموذج السلوك المهذب ، الذى يحتذيه الرجال ، ويصبح أخوه سير روبرت سيدنى الذى اتخذ من ضيعة " بنشرست " سكناً له على فترات متقطعة نموذجاً على الجلافة وإدمان الخمر . وخلاصة القول أن رؤية ويليامز الناقدة لبعض مظاهر الحياة الأرستقراطية (أشعار الضَّيْعة الريفية ) تجعل كتابة مقدمة بالغة الأهمية تنير الطريق لرؤية معاصرة مختلفة تعيد تقييم عصر النهضة ؛ إلاأن قضايا التغيير والتحول التى تعنينا مازالت لم تحسم بعد .

يتضح مما سبق أن ويليامز يطرح رؤية تنبع من تحليل الفلسفة السياسية للمجتمع الطبقى ، وهى رؤية مضادة لرؤية من يرون عصر النهضة عصر النماذج الفردية: سيدنى ، ستيلاّ . ومعنى ذلك أنه يشير إلى بدائل تطامن من الرؤية التقليدية ، وتخفف من غلواء الحملة على عصر النهضة ، وتحض على مراجعتها ، وأننا يمكن أن نلتمس هذه البدائل فى بداية القرن العشرين . ومن بينها النزعة التأريخية الجديدة أو المجددة لدراسة المجتمع فى ضوء معطيات الحركة الأدبية كلها ، التى لا تغفل تعدد روافد عصر النهضة ولا تنوع توجهاته ، ولا تقصره على رافد واحد أو توجه فرد . وإذا كانت رؤية ويليامز لم تجد صدى كبيراً حتى الأن ، وظلت النظرة التقليدية لعصر النهضة تحكم بعض الدراسات الأدبية المتأخرة ، مثل دراسة جارى وولر Gary Waller **الشعر الانجليزى فى القرن السادس عشر** *English Poetry in the Sixteenth Century* (1986) ، فإن ثمة بوادر مشجعة بدأت تلوح فى الأفق ، وتنبئ بتغيرات هائلة .وماهى إلاّ أن تلتفت الدراسات إلى جموع أدباء عصر النهضة الأقل حظاً من الدرس والبحث ، كالأدباء الساخرين من أمثال جون مارستون J Marston (1575–1634) وجوزيف هول J . Hall (1574–1656) ، والناشرين من أمثال توماس ناش T.Nashe (1567–1601) . وربما أهم من ذلك ، أن نعيد ترتيب الأولويات

كى تستقر معايير رؤية عصر النهضة . ولنضرب أمثلة على ذلك : إننـــا لـــو صرفنا اهتمامنا إلى دراسة تأثير المذهب البروتساتنتى على ســيدنى ، ســوف يتضامن اهتمامنا بالمنطلق الجمالى لفنه الشعرى ؛ ولو نظرنا إلى تقليد رعايـــة الأدباء والفنانين فى ضوء الظروف الاجتماعيـــة والاقتصاديـــة الســائدة فـــى مقاطعات البلاد آنذاك ، لبرزت السمات المحلية والملامح الوطنية ولعبت دوراً أكبر فى فهم ثقافة العصر كلها ؛ ولو التفتنا إلى نشاط الأدب المسرحى الساخر الذى كانت تعج به مسارح Inns of Court [9] فى لندن ، لتكشّف لنـــا مـــزاج العصر المشوب بالسخرية والتوتر الشعبـــى ، خلافاً لما نــــراه فـــى لوحـــات هيليارد Hilliard الزاخرة بالتفاصيل والنمنمات الجميلة [10]

وعلى ضوء ذلك كله يمكن قراءة وايت ، وجاسكوين ، ورالـــى ، ودنِ وآخرين ، قراءة تعكس مزاج العصر المعقد ، وما خيم عليه من حالات القلـــق والشك ، وروح النضال ، ودواعى الفشل والإخفاق . وآية ذلــــك أن محاولـــة

---

(9) جهات خاصة كانت تضطلع بإعداد طلاب الحقوق والقانون لممارسة مهنـــة المحامـــاة ، وكانت لها مقار معروفة فى لندن منذ القرنين الثالث عشر والرابع عشر ؛ إلا أنها اشـــتهرت فى القرنين السادس عشر والسابع عشر بحفلاتها القاصفة ، وعروضها المسرحية الســاخرة ، التى كانت تتهكم على الأوضاع القائمة ، وتحظى بشعبية طاغية .

(10) نيكولاس هيليارد (1537–1619) رسام انجليزى miniaturist كان يهتم بالتفاصيل الدقيقة فى لوحاته .

والمؤلف يعنى أن ثمة جوانب كثيرة فى عصر النهضة يجب الالتفات إليـــها ، ودراســـتها ، وتحليلها من منظور أعم وأوسع ، حتى نقف على "بانوراما" كاملة للعصر ، بدلاً من التوقـف عند الأعمال الفردية ، أو دراسة بعض الأدباء والشخصيات التى تقدم له صورة منقوصـــة ، بل مشوهة فى كثير من الأحيان . ولن يتأتـــى ذلك إلا بدراسة الحركة الأدبية كلها فى ضوء المعطيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية ، وهو منهج النزعة التأريخية الجديـــدة New Historicism .

سبنسر للترويج لمفاهيم العصر الإليزابيثى عن **العدالة** *Justice* فـــى ملحمتـــه الشعرية **ملكة الجان** ( الكتاب الخامس ) قد باءت كلها بالفشل[11] . وثمة رمـــز آخر يدل على ماكان يموج به العصر من فوران وغليان ، وتوتر العلاقة بيـــن النظام الملكى وجموع الشعب ، يسير فى خط متواز مع الموضوع الأساســـى التى تعـــبر عنه مسرحـــية توماس ديكـــر Thomas Deckker الشعـــرية **إجـــازة الاسكافى** *The Shoemaker,s Holiday* (1600) [12] .

إن إعادة ترتيب الأولويات ، وتفكيك الرأى التقليدى المناهض لعصـــر النهضة الأدبية بانجلتـــرا ، هما من أجل المهام التى تضطلـــع بـــها دراســـات

---

(11) انظر الهامش رقم (6) من هذا الفصل .

(12) توماس ديكر (1570–1632) شاعر مسرحى نشأ فى لندن نشأة فقيرة ، واشـــترك مـــع آخرين فى تأليف بعض المسرحيات ، كما كتب أعمالا مسرحية أخرى ، تصور الحياة فـــى لندن ، وتغلفها مسحة من = السخرية والفكاهة . ومن أبـــرز أعمالـــه الكوميديـــة **إجـــازة الإسكافى**، وتدور حول الأرستقرطى رولاندليسى Rowland Lacy الذى يرتبط بقصة حب مع روز Rose ابنة عمدة لندن ؛ ولكن الأسرتين تعارضان الزواج ، فيرسله عمه إيرل لنكولـــن Earl of Lincoln إلى فرنسا فى مهمة كى ينسى حبه ، إلا أن البطل يحتال على طلب عمـــه بأن يعهد بالأمر إلى صديق له ، ويتخفى فى هيئة إسكافى هولندى ، ويدخل فى خدمة سيمون إير Simon Eyre متعهد توريد الأحذية لأسرة عمدة لندن . وأخيرا ينجح فـــى إقامـــة حبـــل الوصل مع حبيبة قلبه روز ، والزواج منها بعد عدة مفارقـــات . وتخفـــق كـــل محـــاولات الأسرتين فى منع الزواج ، وينعم عليه الملك بالعفو ، ويصير متعهد توريد الأحذيـــة عمـــدة المدينة .

وتعكس المسرحية صورة الحياة اللندنية الصاخبة فى عصـــر الملكـــة إلـــيزابيث الأولـــى ، وتصاعد مد الطبقة الوسطى وتطلعاتها الاجتماعية والمادية ، وتشى فـــى ثناياهـــا بالســـخط الجماهيرى رغم رسالتها الواضحة الرامية إلى تأكيد الولاء والتبعية للنظام الملكى . انظر:
*The Shoemaker·s Holiday*, Edited by D. J. Palmer (Ernest Been Limited, London, 1975) pp. VII-XX.

معاصرة لمراجعة تاريخ الفترة برمته تاريخ حكم آل تيودور Tudor (1485-1603) ومن هذه الدراسات **عصر الملكة إليزابيث الأولى** (ed.by Haigh, *The Reign of Elizabeth I* 1984). وتقترن هذه الجهود بإحياء النزعة التاريخية فى الدراسات الأدبية التى تعنى بالسمات الشخصية والفروق الخاصة بالفرد والثقافة والمجتمع ، بدلاً من التعميم الذى لا يراعى هذه الأمور . أضف إلى ذلك أن ضغوط الحركة النسائية المعاصرة feminism قد أحاطت بالشكوك مقولة أحادية النص الأدبى وقصره على جنس دون آخر ؛ وهو أمر بالغ الأهمية بالنسبة لعصر النهضة الانجليزية التى بلغت شأواً بعيداً من الكمال تحت حكم امرأة هى اليزابيث الأولى . صحيح أنها كانت تدور فى وسط يغلب عليه الرجال ( سواء عمدت إلى هذا أو أجبرت عليه ) إلا أنه فى حد ذاته إقرار صريح بمكانة المرأة . وصحيح أيضاً أنه لا يوجد على قدر علمى تحليل شامل لهذه الشخصية الأسطورية من منظور تاريخى نسائىfeminist historian ، إلا أن رؤية الرجال للمرأة فى عصر النهضة قد صارت موضع شك . ويرجع هذا الاهتمام المتزايد بمراجعة ما كتبه الرجال عن النساء من ناحية ، وبكتابات النساء أنفسهن خلال ذلك العصر من ناحية أخرى. ولا مناص بعد ذلك أن تتغير النظرة إلى " ستيلاً " نموذج العصر للمرأة ، فتهتز صورتها الراسخة فى الأذهان ، وأن يعاد تقييم دور الساحرات فى مسرحية شكسبير الخالدة **ماكبث**.

وسوف يسهم كل ذلك ، على المدى البعيد ، فى إحداث تحول كبير ، ينصرف الاهتمام بمقتضاه إلى التنويه بإنجازات القطاعات المهمشة فى المجتمع، بدلاً من التركيز على آثار الطبقة الأرستقراطية ؛ وسوف يضفى ظلالاً نقدية على الرؤية التى تعتبر عصر النهضة عصر الطبقة الأرستقراطية المعادية ؛ ويشكك فى كفاءة النزعة الإنسانية [ الهيومانية Humanism ] التى

تقدس تراث الماضى الكلاسيكى Classicism على حساب التراث المدرسى الجامد فى القرون الوسطى . وسوف يؤدى هذا أيضاً إلى تحديد دلالات الكلمات والأوصاف التى درج الناس على نعت العصر بها من ( قبيل خلل Flaw ، توتر tension هدم subversion ، مقاومة resistance ) ، والتى شاعت فى الأيديولوجيات النقدية السائدة ، وروج لها النقد الجديد New Criticism . ولكن تركيز النقد الجديد على مدرسة دَنْ Donne وحدها يفتقر إلى الإطار التاريخى ، ويهّوم فى فراغ ، ولايَستند إلى الأساس المادى الذى هو أحد ملامح الرؤية المعاصرة لفترة النهضة .

ليس معنى هذا أن إعادة تقييم عصر النهضة قد قطع شوطا بعيدا ؛ لأننا لو سألنا طلاب الجامعات الانجليزية عما يعنيه العصر لهم ، فستكون إجاباتهم مثبطة ، أو أن المصطلح لا يعنيهم فى كثير أو قليل . وليس هذا بمستغرب من طلاب لم يدرس معظمهم نصوص القرن السادس عشر وتاريخه فى المدارس ؛ وحتى لو عرفوا شيئا عن النهضة الانجليزية ، فسوف تبقى النهضة الأوروبية منطقة مجهولة عليهم تماما. وربما نجد التصور نفسه لدى كثير من طلاب الدراسات العليا والمتخصصين ، إذ يسلمون بوجود عصر النهضة ويتقبلون ما ينبغى عليهم دراسته دون تمحيص أو مراجعة .

لا ريب إذن والوضع هكذا أن نرحب بأى تحول فى مسار الدراسات التقليدية لعصر النهضة ، لأنه ربما يؤدى إلى إحيائه وإعادة تقييمه . ولن يتأتى ذلك إلا بأن نعى منظومة القيم التى تخللت معتقدات المجتمع ، ووجهت معاييره الأدبية ؛ وهى منظومة متضافرة العناصر لايجوز الاعتراف ببعضها والإعراض عن بعضها . فلا ينبغى لصاحب الرؤية الاشتراكية socialist مثلا ، أن يعرض عن النتاج الأدبى لعصر النهضة الاليزابيثى

لمجرد أنه كاره للبلاط وما يمثله من النفوذ والسلطان والطبقية . وكذلك لا ينبغي لصاحب الرؤية الموضوعية المحايدة أن يقبل على النتاج الأدبى بمعزل عن الظروف والملابسات الاجتماعية والسياسية التى اكتنفته ؛ لأن النتاج الثقافى كله فى هذا العصر متأثر بتلك الظواهر والقيم . والأحرى أن تتضافر المنطلقات الأيديولوجية والمداخل الفكرية مع المعايير الأدبية فى الرؤية المنشودة لتقييم النتاج الثقافي لعصر النهضة الانجليزية . إننا لو فعلنا ذلك ماكان للأحكام النقدية التى تناولت **الكتاب الخامس** من ملحمة سبنسر الشعرية **ملكة الجان** أن تتفاوت هذا التفاوت الشديد: فيستنكر بعضهم ما فيه من تفكك مادته الشعرية واضطرابها ؛ ويرجع بعضهم ذلك إلى أن الشاعر اقترب كثيراً من الواقع الوعر فطغى بوعورته على رؤيته المثالية وتدفقه الشعرى . ثم يأتى حكم آخر يرى أن تصور الشاعر لقيمة **العدالة** فى هذا الكتاب ، تصور مثالى يثير الإعجاب ولكن تشخيصه الدرامى لها غير مقنع ، لأن الشخصيات والمواقف التى استلهمها من عصره لا تتناسب مع ما ترمز إليه وتصوره .

والحق أن أهمية الكتاب المشار إليه من **ملكة الجان** ليست فى أن الشاعر قد اختار رموزاً وصوراً رديئة لتجسد قضية جيدة ، ولكن لأنه دافع عن قضية خاسرة أصلاً هى "العدالة" المستبدة ، عدالة الطغيان والقهر . ومهما يكن تصويره الشعرى لها قوياً ، فسوف يطلّ الواقع حين تسقط الأقنعة عن رموزها الملحمية مشوّهاً بندوبها الغائرة وآثارها الشريرة. ولاشك أن أصحاب الرأى التقليدى الذين يتهمون عصر النهضة ويجدون أن النزعة الإنسانية [ الهيومانية ] خلفتْ لنا آثاراً حميدة ، ومن بينها هذه الملحمة الشعرية لاشك سيدافعون عن " عدالة " سبنسر ، حتى لو اقتضاهم ذلك إلى التماس الأعذار وتعميم الأحكام. ولو تبنّوا قدراً من الحياد النقدى ، فسوف يعصمهم من الزلل والشطط ، ويحرر رؤيتهم من إسار النظرة الضيقة لعصر النهضة .

وخلاصة القول مما أوردناه آنفاً أن كثيراً من الأحكام الظالمة التى درج الناس على إطلاقها وصفاً لعصر النهضة ،إنما صدرت عن كتاب ومفكرين ينتمون إلى التيار السياسى اليسارى ؛ ولو راجعوا أحكامهم من منظور أوسع لشملت أيضاً ما كتبه آخرون عاشوا فى ظلال الحركة الأدبية ، وعلى هامش المجتمع ، مثل الشواذ جنسياً ، وهؤلاء المنتميات إلى الحركة النسائية . إن من شأن هذا التمحيص النقدى أن يؤدى إلى تعميق الرؤية ، وشموليتها ودقتها ؛ ومن ثم لاتكون أحكامنا جاهزة أو مبنية على ظواهر فردية، أو مقصورة على جوانب الضعف والشر فقط ؛ بل تمتد لتغطى قيم العصر جميعاً بما فيها من خير وشر ،وترى نتاجه الأدبى كله من منطلقات مختلفة غير متحيزة إلى فئة دون أخرى ، وغير صادرة عن هوى أو أيديولوجية مسبقة . وذلك إجراء عرفه الكتاب والمفكرون العصاميون ذوو المواقف النابعة من ثقافة حرة فى القرن التاسع عشر ، واتبعوه فى دراسة أشعار ميلتون وشيلّى وحققوا به نتائج باهرة سجلها تاريخ النقد الأدبى .

# مراجع الفصل الثانى

## مراجع لمزيد من القراءة

Burke, Peter (1964) *The Renaissance*, Longman, London.

Davies, Stevie (ed.) (1978) *Renaissance Views of Man*, Manchester University Press, Manchester.

Dollimore, Jonathan and Sinfield, Alan (eds) (1985) *Political Shakespeare*, Manchester University Press, Manchester.

Goldberg, Jonathan (1983) *James I and the Politics of Literature*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Greenblatt, Stephen J. (1980) *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago University Press, Chicago.

Kinney, A. and Collins, D. (eds) (1987) *Renaissance Historicism*, Massachusetts University Press, Amherst.

Kristeller, Paul Oskar (1961) *Renaissance Thought*, Harper, New York.

Lytle, G. and Orgel, S. (eds) (1981) *Patronage in the Renaissance*, Princeton University Press, Princeton.

Martines, Lauro (1985) *Socity and History in English Renaissance Verse*, Basil Blackwell, Oxford.

Mandrou, Robert (1978) *From Humanism to Science*, Penguin, Harmondsworth .

Sinfield, Alan (1983) *Literature in Protestant England*, Harvester, Brighton.

Woodbridge, Linda (1984) *Women and the English Renaissance*, Harvester, Brighton

## مراجع أخرى وردت في الدراسة


Brooke, Christopher (1969) *The Twelfth Century Renaissance*, Thames & Hudson, London.

Burckhardt, Jacob (1944) *The Civilization of the Renaissance in Italy*, translated by S. G. C. Middlemorse, Phaidon Press, London [ first published 1860] .

Ford, Boris (ed.) (1955) *The Pelican Guide to English Literature*, vol. 2, Penguin, Harmondsworth.

Grierson, H. J. C. (1912) *Donne: Poetical Works*, Oxford University Press, Oxford

_____(1921) *Metaphysical Lyrics and Poems*, Oxford University Press Oxford.

Haigh, Christopher (ed.) (1984) *The Reign of Elizabeth* I, Macmillan, London.

Hill, Christopher (1958) *Puritanism and Revolution*, Secker & Warburg, London.

Hilton, Rodney (1977) *Bond Men Made Free*, Methuen, London.

Leavis, F. R. (1936) *Revoluation*, Chatto & Windus, London.

Smith, Lacey Baldwin (1986) *Treason in Tudor England*, Cape, London.

Tillyard, E. M. W. (1943) *The Elizabethan World Picture*, Chatto & Windus, London.

Waller, Gary F. (1986) *English Poetry of the Sixteenth Century*, Longman, London.

Williams, Raymond (1973) *The Country and the City*, Chatto & Windus, London.

# الفصل الثالث

## الأوغسطية AUGUSTANISM[1]

ديفيد نوكس David Nokes

---

فى السنوات الأخيرة تعرض مصطلح "أوغسطى Augustan" لسوء فهم بالغ، وكان موضع سخرية نقدية. فيرى دونالد جرين Donald Green (1967– 76). أن أوائل القرن الثامن عشر كانت أوغسطينية ugustinian[2]، أى مسيحية الطابع، أكثر من كونها أوغسطية Augustan، أى ضاربة الجذور

---

(1) ينبغى أن ننوه بداية أن هناك عصرين أوغسطيين يعد أولهما مثالاً ونموذجاً يحتذيه العصر الثانى: العصر الأوغسطى الأول، وهو الذى شهد ازدهار الأدب اللاتينى على يد شعراء الرومان الكبار: فرجيل وهوراس وأوفيد وآخرين، أثناء حكم الإمبراطور أوغسطس قيصر (27 ق.م – 14م).

والعصر الأغسطى الثانى فى أوروبا (من منتصف القرن 17 إلى منتصف القرن 18 تقريباً)، وهو عصر التنوير Enlightment والكلاسيكية الجديدة Neoclassicism، الذى احتذى التقاليد اللاتينية فى الأدب والفكر، وتميز باحترام سلطان العقل، ووضوح الفكر، والحرص على السلاسة والتناغم، والإخلاص الدؤوب لفن الأدب، واحترام الإنسان. وتألق فيه كوكبة هائلة من رجال الفكر والأدب على امتداد أوروبا: فعرفت ألمانيا كانت (1724– 1804) وليسنج (1729– 81)، وعرفت فرنسا فولتير (1694– 1778) وديدرو (1713– 84) وكورنى وراسين وموليير، وعرفت انجلترا درايدن (1631– 1700) وسويفت (1667– 1745) وأديسون (1672– 1719) وستيل (1672– 1729) وبوب (1688– 1744) وفيلدنج (1707– 54) وجونسون (1709– 84) وغيرهم. ويرمز المصطلح إلى فترة الازدهار الأدبى فى تاريخ أى أمة.

(2) نسبة إلى القديس أوغسطين الذى تناوله الفصل الأول الخاص بالعصور الوسطى فى هذا القسم. انظر الهامش رقم (4) هناك.

فى وثنية العصر الأوغسطى اللاتينى؛ وأننا نستطيع- بنفس المنطق وبكثير من التظرف- وصف أدب النصف الأول من ذاك القرن بأنه ينتمى إلى أى عصر تحب أن ينتمى إليه. ويرى ماكسميليان إ. نوفاك Maximillian E. Novak أن "تسميته بالعصر البروتسى Brutan Age أكثر ملاءمة؛ لأن الدعوة إلى الحرية فى انجلترا ربما تستلهم كلاً من بروتس Brutus الأول الذى نادى بحرية الإمبراطورية الرومانية، وبروتس الأخير المدافع عنها[3] ". (1984، ص2). وفى سنة 1916م تلقى مصطلح "أوغسطى" لطمة ساخرة أخرى على يد جورج سانسبرى George Saintsbury وذلك فى كتابه **حياة الأوغسطيين الوادعة** *The Peace of Augustans* حين نص فى عنوانه الفرعى على أنه **"نظرة عامة للأدب فى القرن الثامن عشر بوصفه مكاناً للاستجمام والترويح عن النفس.**

*A Survey of Eighteen Century Literature as a Place of Rest and Refreshment* .

---

(3) بروتس الأول هو لوسيوس جونيوس السياسى ورجل الدولة الرومانى، عاش فى أواخر القرن السادس قبل الميلاد، وساعد على خلع الإمبراطور الطاغية تاركوين (509 ق.م) وتأسيس الجمهورية.

وبروتس الأخير هو ماركوس جونيوس ( 85- 42 ق.م)، السياسى الرومانى الذى تآمر مع كاسيوس على اغتيال يوليوس قيصر، دفاعاً عن الجمهورية. وهو الذى جاء فيه القولة المشهورة عن قيصر: حتى أنت باروتس Et tu, Brute!. وقد انتحر عقب هزيمته من مارك أنطونى فى معركة فيليبى (42 ق. م).

وبعد ستين عاماً تقريباً وصف كتاب بات روجرز Pat Rogers الرؤيا **الأوغسطية** *Augustan Vision* العصر بأنه نزوة عارضة أكثر من كونه نزهة أو احتفالية خلوية *fête- Champêtre*؛ فكتب يقول: "تمتعت انجلترا في القرن الثامن عشر بازدواجية صارخة اجتمع لها وجهان متناقضان: الفقر والوفرة، والثقافة والجهل، والتحضر والوحشية" (1974، ص9). وأخيراً يرى كلود راوسون Claude Rawson "أن مصطلح "أوغسطى" يؤدى الغرض المطلوب؛ لأنه يخلو تقريباً من المعنى" (1985، ص 243).

وتضفى التعريفات المأثورة على مصطلح "أوغسطس" دلالة أيديولوجية هامة يعبر عنها **معجم أكسفورد** *OED* على النحو التالى:

"1- أوغسطى Augustan فترة ترتبط بحكم أوغسطى قيصر، وهى فترة ازدهار الأدب اللاتينى (1704). 2- وهى كذلك فترة الازدهار والنقاء والصقل والرقى فى أدب أى أمة".

ولاشك أن ربط التعريف السابق بين الحكم الملكى وازدهار الأدب الراقى المصقول يعكس حالة من عدم الارتياح النقدى مع المصطلح؛ إذ يفضى بنا إلى دهاليز السياسة. ومن ثم كانت الرغبة فى إيجاد مصطلح يستوعب كل المعطيات المعقدة لعصر استوحى النموذج الرومانى الأوغسطى بمطامعه السياسية وأنماطه الثقافية، إعلاء لشأنه وإدانة له فى الوقت نفسه. وكان درايدن Dryden من أوائل الذين وظفوا النموذج الأوغسطى توظيفاً متعمداً، واعتنقوا أفكاره، حتى بات من الصعب عليه- كما يقول نوفاك- أن يتقبل عصراً أوغسطياً جديداً، بل صار إحياؤه هو شغلهم الشاغل. (1984، ص2). وها هو فى قصيدته *Astraea Redux* التى يستلهم فى بعض أجزائها "الرعوية الرابعة" لفرجيل، يقارن عودة تشارلز الثانى إلى انجلترا (1660م) وعودة الملكية

بانتصار أوكتافيو [يوليوس قيصر فيما بعد] على أسطول مارك أنطونى وكليوباترة فى معركة أكتيوم (31 ق.م)، ثم يمضى فى التنبؤ بعصر ذهبى جديد من الأمن والدعة والازدهار والشعر:

**أيها العصر السعيد ! أيتها الأزمان الفريدة**
**التى يدخرها القدر لعرش أوغسطس العظيم !**
**حين تتضافر الانتصارات وآثار الفنون،**
**وتزف للعالم بشرى مليك، هو أنت!**

ومع ذلك فإن عصر أوغسطس قيصر، كما لاحظ نقاد الأدب، كان عصر طغيان وشر بقدر ما كان عصر تسامح وشعر. ولعل أبرز ما يميز تلك الفترة- كما يقول دونالدجرين- هو "أننا بصدد إمبراطورية شمولية يحكمها طاغية قوى ومتمكن، استطاع أن يضم فى بلاطه حشداً من الأدباء البارعين على شاكلة هوراس وفرجيل، الذين سطروا أروع ما كتب من الأدب الدعائى الموجَّه على مر التاريخ" (67- 1976: 1975، ص 128). هل الأوغسطية إذن مجرد مرادف مجازى للنزعة الإمبريالية الاستعمارية؟ لورا براون Laura Brown تعتقد ذلك، فترى أن قصيدة ألكسندر بوب الرعوية **غابة وندسور** *Windsor Forest* (1713) تحتوى على كل الشفرات الجمالية للإمبريالية (1985، ص 37)؛ وأن أعمال بوب الكبرى ما هى إلا وثائق تعكس معطيات تلك الفترة ومعتقداتها التى اتكأت على صور الماضى القديم لتغطى دوافعها الرأسمالية والإمبريالية (ص 3). والحق أن طائفة من أدباء العصر المشهورين- ومنهم درايدن- سخروا مواهبهم الأدبية لخدمة السلطة والدعاية لهما ومدح النظام الحاكم. إلا أن كثرة النقاد الأكاديميين فى القرن العشرين اعتبروا مدائح هؤلاء أقل خطراً إذا ما قارناه ببقية نتائج الأدب الهجائى الأوغسطى الذى غرق فى هالة لغوية من المبالغة ونقد الذات. ومن ثم عكف

هؤلاء النقاد على هذه الظاهرة الأوغسطية يستخرجون من موضوعات الرثاء والهجاء دلالات على رغبة أدباء العصر فى فصل التصوير الفنى الخالص iconography عن الأطروحات السياسية والأيديولوجية ideology. وغالباً ما نجحوا فى تحقيق هذه الرغبة عن طريق الاتكاء على صورة مستمدة من هوراس، بدلاً من صور العصر الأوغسطى الأول بأسره، حيث رفض هوراس منصباً سياسياً رفيعاً فى حكومة أوغسطى قيصر، وأثر حرية الفنان واستقلاله الثقافى وكرامته على كل مغريات السلطة والنظام السياسى الحاكم.

إن عموم الدلالة وشمول المعنى، والمرونة الإيجابية التى تكتنف مصطلح "أوغسطى" وتجعله معنى مطلقاً خالياً من الدلالة تقريباً– كما يقول راسون– هى التى مكنت أدباء العصر الأوغسطى من أن يكتشفوا فيه رافداً ثرياً يمد خيالاتهم ويدعم حريتهمم الفنية. "لقد كانت سلبيات العصر الأوغسطى– بعيداً عن كونها تذكى مشاعر العداء لكل ما يمثله هذا العصر– إيجابية الأثر فى حد ذاتها، من حيث إنها سربت إلى قصائد المديح نغمة خفية من التهكم والهجاء، وأضفت على المثالية السياسية بعض ظلال الواقع المرير" (1985، ص 247). وتمثل الأعمال الهجائية لكل من بوب وسويفت، التى تشى بهذا التأرجح القلق بين قيم التحرر والتسلط، أبلغ شواهد الاتكاء على صور العصر الأوغسطى ذات الطبيعة المزدوجة لوصف هذا التناقض القائم، وتصوير حيرة الفنان بين متطلبات فنه وتبعاته السياسية والاجتماعية.

والمحاولات النقدية المعاصرة لإقرار مصطلح "أوغسطى" سواء بتأكيد مدلولاته الأيديولوجية، أو باستخدام مصطلحات بديلة أكثر تحرراً وشبه خالية من المضامين السياسية الإمبريالية مثل هوراسى 'Horatian' أو بروتسى 'Brutan' هى محاولات تعكس حالة من عدم الارتياح لتعريف راوسون الذى

يخلع على المصطلح صفة العموم والإطلاق والمرونة الإيجابية. فتذهب لورابراون إلى إنكار حرية الفنان ورغبته فى التصوير الفنى الخالص؛ لأن المفهوم الأيديولوجى (الإمبريالى) جزء لا يتجزأ من عملية الإبداع الفنى فى الأدب الأوغسطى. ومن ثم فإنها لا تتردد فى وصم قصيدة بوب **رسالة إلى باثيرست** *Epistle to Bathurst* التى تنضح بهجوم نقدى على الرأسمالية، واعتبارها "شعوذة إمبرالية تخلب الألباب بسحر بيانها، وتمجد نظاماً قصدت أن تتهكم منه أصلاً" (1985، ص 111).

لم تكن حالة عدم الارتياح لشمولية دلالة مصطلح "أوغسطى"، مقصورة على الحديث عن موضوعات الأدب الأوغسطى ومضامينه، ولكنها انسحبت أيضاً على أشكاله. فيرى جونسون أن درايدن كان أول من تمثل فى موضوعات شعره وأساليبه الشعار الأوغسطى العام، فيقول: "يمكن بتعبير مجازى بسيط أن يقال عن الشعر الانجليزى الذى تحلّى بالزخارف على يد درايدن ما كان يقال عن روما التى أخذت زخرفها وازينت على يد الإمبراطور أوغسطس: "*lateritiam invenit, marmoream reliquit*" لقد وجد مبانيها من الطوب وتركها من الرخام".

ولابد من التوقف عند عبارة جونسون "بتعبير مجازى بسيط"؛ لأن "صفة التجميل والزخرفة" لاتعنى تطوراً أساسياً فى البناء العام، بقدر ما تعنى عملية تجميل كلاسيكية. فالزخارف الرخامية المرمرية فى الشعر الأوغسطى مثل التفعيلات الإيامبية iambic المنتظمة التى يتكون منها البيت، والدوبيت الملحمى heroic couplet تضفى على الشعر فخامة تليق بالمناسبات الرسمية؛ ولكن فيما عدا هذا يظل أساس البناء العام كاملاً غير منقوص. وقد اعتنق هذا الرأى نقاد القرن العشرين الذين شغلوا بالبحث عن ملامح الموروث الشعبى

المحلى وراء الواجهة الكلاسيكية للشعر الأوغسطى. ففى سلسلة من المقـــالات الهامة، حاول ف. ر. ليفـــيز (1936= 1964)، و ت. س. إليـــوت (1921= 1932) وميناردماك Maynard Mack (1949= 1959) تتبع "خط اللماحيــة Line of wit" فى شعر بوب Pope، مروراً بدرايـــدن، وربطـــه بـــالأصول المحلية الوطنية فى أشعار دَنْ Donne.

وأهم ما أسفرت عنه هذه المحاولات لتقديم درايدن وبوب ضمن إطـــار الشعراء الميتافيزيقيين العصريين[4] ، هو أنها استخدمت مصطلحات لم تخل من مسحة سياسية طبعت الحوار النقدى الدائر فى القرن الثامن عشر نفسه. وســبب ذلك أن النقاد توهموا وجود حالة من الانقسام والتعارض بين الخيال النابع مــن الموروث الوطنى الذى يمثله شكسبير ودَنْ، والمؤثرات الثقافية الخارجية التـــى تمثلها قواعد الكلاسيكية الجديدة Neo- Classicism العشوائية الموغلة فـــى النظرية والتغريب. يقول ليفيز: "إن عبقرية درايدن أشد ما تتجلى حين يمتـــاح من طاقة اللغة الانجليزية ومخرونها، الأمر الذى دفع هوبكنز Hopkins إلـــى أن يقول عنه: درايدن أكثر الشعراء الانجليز فحولة، وأساليبه وأوزانه ترســـى أقوى دعائم أدبنا على أشد مواضع اللغة الانجليزية صلابة ومتانـــة". (1936= 1964، ص 33). ويرى ليفيز أن "خيط اللماحية" الذى انتهى عند بوب قد خلف شعراً ذا مسحة من فحولة انجليزية وليس ذا ملمس رخامى إيطالى. وفى القـرن الثامن عشر حمل الأديب والناقد جون دينيس John Dennis على قصيدة بوب **مقالة فى النقد** *Essay on Criticism*[5] ، لأنها تنكرت لما يتمتع به الانجلـيز

---

(4) انظر ما أوردناه عن هؤلاء الشعراء فى هامش الثانى فى هذا القسم من الفصل.

(5) قصيدة تعليمية نشرها بوب سنة 1711 فى سن الحادية والعشرين دون أن تحمل اســـمه. وقد نظمت فى شكل الدوبيت الملحمى، لتشرح القواعد الكلاسيكية للتذوق الفنـــى، ووجــوب

الأحرار من حقوق أدبية، وأذعنت للقواعد والأيقونات الكلاسيكية إذعاناً مطلقـاً؛ ثم وصم بوب بقوله: "إنه ليس عدواً لى بقدر ما هو عــــدو لمليكـــى KING ، ووطنى COUNTRY، وعقيدتى RELIGION، وعدو للحرية LIBERTY التى هى بهجة حياتى الوحيدة" (تحقيق هوكر Hooker، 1939، مجلـد 2، ص 115).

وإذا كان ليفيز قد بدأ فى سنة 1936 دراسته الشهيرة لإعادة تقييم بوب بعبارة: "كان بوب سيئ الحظ"، فإن العقود الثلاثة التالية شهدت تغيراً حاسماً فى حظ هذا الأديب وغيره من كبار أدباء العصر الأوغسطى على أيدى أتباع النقـد الجديد New Criticism فلم يعد بوب هو ذلك "الوحش الصغير الذى يقطن فى ضاحيه تويكنهام Twickenham"، بل أصبح أمير الشعر الملحمـــى الـــهجائى وراعى القيم الإنسانية. ولم يعد درايدن– فى نظرهم– رجل كـــل العصـــور و الأنظمة السياسية، بل صار داعية لنزعة شك حيوية وثقافية جديرة بـــالاحترام، وجُرّد سويفت Swift من الشعار الجارح الذى ألصقه به ثـــاكرى Thackeray "كلامه قذى، وأفكاره أذى، يستشيط غضباً، ويتميز غيظاً، ويفحش قولاً" فارتفع إلى مرتبة رجال الأخلاق المناضلين. وحظى جونسون Johnson بما يســـتحقه من حفاوة واعتراف بقوة منطقه وسلامة حجته، بعيداً عن المبالغات المتعاطفـــة التى أسبغها عليه الكاتب توماس ماكولى Macaulay (1800– 1859).

يتضح مما سبق أن النقاد الجدد New Critics قد وجدوا فى الحركـــة الأوغسطية شيئاً ما يتطابق مع أولوياتهم الثقافية ويتجاوب مع دعوتهم النقديـــة.

---

استمدادها من الأدب الكلاسيكى، وتضرب على ذلك أمثلة من الأدبـــاء الذيـــن اتبعوهـــا أو خالفوها. وقد حمل عليها معاصره جون دينيس (1657– 1734)، وسخر من أفكارها ســـخرية مريرة، وكانت مثار معركة أدبية بينه وبين بوب.

ومرد هذا الشئ إلى أن الأدباء الأوغسطيين كانوا يمثلون- فى مزيج مراوغ من الفن والطبيعة، والتقاليد والموهبة الفردية- شريحة المفاهيم الثقافية الأساسية تعايشت مع مختلف صيغ الحياة الاجتماعية والسياسية، التى استهدفت منظومة من القيم الأخلاقية هى غاية الاهتمام الإنسانى. لقد احتفى النقاد الجدد بما كان يزخر به أدب القرن الثامن عشر من خاصية الجمع بين المعنى ونقيضه، والغموض، أو تعدد المعنى، أو المفارقة؛[6] وهى خاصية جعلت من الممكن إقامة نسق جمالى مرن، يستوعب ويقيد فى آن واحد أمشاج التجربة الإنسانية المتنافرة، من خلال الأصوات المختلفة التى يموج بها النص الأدبى. وبعبارة أخرى كما قال أحد النقاد:

> **"وجد النقاد الجدد العالم حطاماً، وأرادوا تجميعه مرة أخرى. ومن هنا جاء تفرد معجمهم النقدى... فرأينا ولع بروكس Brooks بالتناقض الظاهرى Paradox، الذى يجتمع ويتحد فيه نقيضان متصادمان أو متعارضان. وتمسك وارين Warren بفكرة الشعر غير الخالص impure Poetry، الذى يستمد رؤيته من تمثله لنقيضه. ثم التزام كليهما- بروكس ووارين- بفكرة التحام الشكل والمضمون".**
>
> (Fetterley, 1985, p. 16)

وقد حلل النقاد الجدد أيضاً ما يتسم به عروض الشعر الأوغسطى من توازن الإيقاعات المتضاربة لا على سبيل الرتابة والسطحية الرامية إلى التناغم، بل باعتبارها تجسيداً خيالياً لتعقيدات الطبيعة الإنسانية. وفسّروا ما فى أشعار بوب من نشاز متناغم *concordia discors*، وما فى كتابات سويفت من توظيف أقنعة روائية ساخرة ironic masks، تهدف كلها إلى تقديم تصور

---

(6) عن هذه المصطلحات وغيرها انظر تعليقاتنا فى هوامش من الفصل (9)، (10)، (11) من الفصل الثانى- القسم الأول.

هؤلاء الأدباء لعالم متحضر وغارق في الفوضى فى آن واحد. ونظروا إلى ولع أدباء العصر الأوغسطى بصيغ المقابلة البلاغية القائمة على حشود من التورية puns، والتناقض الظاهرى paradoxes، والطباق antitheses، تعبيرا عن رغبتهم العارمة فى التوصل إلى صيغة متميزة لاتبعث على الرضا والارتياح بقدر ما تثير التحدى والقلق. ولم يعتبر النقاد الجدد اتكاء الأدباء الأوغسطيين على النموذج الهوارسى الرافض للمنصب السياسى الرفيع فى حكومة أوغسطس قيصر، إذعانا وتسليما أو ضربا من الاستعلاء والمباهاة، بل كان بمثابة إعلان عن استقلال ثقافى يضرب بجذوره فى الواقع الاجتماعى لعالمهم. وقد أجادوا توظيفه أدبيا وفنيا، بغية تصوير همومهم الأخلاقية والإنسانية.

وعبرت مقالة مينارد ماك Maynard Mack **اللماحية والشعر وبوب** *Wit and Potry and Pope* عن هذا المدخل النقدى. وللنظر إلى تحليله لصورة نرسيسا Narcissa (7) الواردة فى بيت من قصيدة بوب رسالة إلى كوبهام *Epistle to cobham*، حيث يقول البيت:

**"ما أبشعها ! فى كفن من صوف ! ينفر منها القديس !"**
**Odious ! in wollen ! twould a saint provoke !**

ثم يعلق ماك بقوله:

**"وهذا يوضح ما تتمتع به القصيدة من بساطة الفكرة التى تفسر كل شئ آخر فيها، وهى أن أهواءنا تظل تتحكم فينا حتى النزع الأخير. إلا أننا ببعض التعمق فى الصورة المجازية هنا، سوف**

---

(7) هو الاسم الرمزى الذى اختاره الشاعر لإحدى شخصيات عصره النسائية وهى آن أولدفيلد Anne Oldfield فى الرسالة المذكورة التى تمثل أولى القصائد الأخلاقية الأربع *Moral Essays* التى نشرها الشاعر بين 1731- 1735.

نكتشف أنها تسبر أغوار الأزمة التى تخيم بظلالها على الإنسان، من خلال تصوير شخصية إحدى النساء. فنحن أمام امرأة نرجسية حمقاء، تحب ذاتها كما يرمز إلى ذلك اسمها نرسيسا؛ ولكن الرمز هنا يتسع ويتحرر من هذا المعنى الضيق، ليدل على أن بداخل كل منا شخصاً نرجسياً يمثل جزءاً أساسياً من هويتنا لايستطاع محوه أو إنكاره. ونحن أيضاً بإزاء اهتمام أرعن بالمظاهر الخادعة، اهتمام يضخمه ما فى هذه المناسبة من غموض وتضارب؛ فضلاً عما فى النفس الإنسانية من ميل غريزى للتعلق بالمألوف والمعروف. وتدور كل هذه المعانى فى إطار محورى من تناقض المشاعر الإنسانية تناقضاً ظاهرياً حول الموت والحياة: فأطراف الموتى الباردة لاتحتاج إلى دثار، وكذلك وجوههم؛ بيد أن طقوس الموت عندنا تستدعى ذلك بصورة أو بأخرى. وحسب هذه العجالة النقدية أن تتناول مستويات المشاعر والتجربة التى يثيرها هذا البيت الشعرى القصير".

**(Mack, [1949] 1959, pp. 34-5)**

وإذا كان منطلق المدخل النقدى عند "ماك" انصب على نفى شبهة التقريرية عن شعر "بوب"، فإن قراءته الفاحصة لتلك الفقرة تسبر أغوار الرؤية الشعرية وتجمع شتات صورها ودلالاتها المتعددة فى إطار خيالى يرمى إلى غاية أخلاقية إنسانية عميقة الأثر. وشبيه بهذا الاتجاه ما نجده فى المحاولات النقدية التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية وأعادت تقييم كتابات "سويفت" الهجائية، حيث خلصت إلى أن ما تزخر به من صور ساخرة ومفارقات مراوغة هو بمثابة الوازع الأخلاقى الذى يفرق بين الخير والشر. وفى تحليل

نقدى لمنشور "سويفت" الهجائى **اقتراح متواضع** *A Modest Proposal*[8] يخلص الناقد مارتن برايس Martin Price إلى القول:-

**"يضعنا صاحب "الاقتراح المتواضع" الواحد تلو الآخر فى بؤرة جنونه. ويصبح تبلد مشاعره هو الطرف الآخر من المفارقة الذى يعادل أشد جرائم الفساد الأخلاقى فظاظة. وهى حيلة ما فتئ سويفت يوظفها فى كتاباته: فالبلهاء المرضى عنده ليسوا أقل فظاظة من المحتالين الذين يغررون بهم. وإن ظاهر المفارقة يعكس ملهاة جهالة لا مسؤولة، وغفلة أخلاقية، من جانب كاتب معلّم أو مفكر متحذلق. ولكن باطن المفارقة ينضح بالإثم الذى يرتكبه معظم الرجال الراشدين الذين هم أقل براءة وصفاء نفس وأكثر مسؤولية".**

**(1953، ص 74).**

ومن المألوف أن نلمح فى طوايا التحليلين السابقين، وفى كثير غيرهما، سمة من الشمولية والكونية تضيفها الرؤية النقدية على القيم الأخلاقية التى يعبر عنها الأدب تعبيراً تمتزج منه المؤثرات والنغمات الأدبية literary tones امتزاجاً مراوغاً مدهشاً. ويتم ذلك عن طريق استخدام المفارقة irony استخداماً

---

(8) المنشور أو العجالة pamphlet هو مؤلَّف قصير يكون غالباً فيما يشبه الكراسة، ويطبع بشكل رخيص، ويوزع على نطاق واسع، ويتناول بطريقة هجائية ساخرة أمراً من الأمور العامة، أو فرداً من الأفراد. وعنوان منشور "سويفت" المذكور هو بالكامل:

**اقتراح متواضع لتجنيب أطفال الفقراء من أن يكونوا عبئاً على ذويهم وأوطانهم- وذلك بجعلهم طعاماً للأغنياء.**

وقد كتبه سويفت سنة 1729 عن أحوال أيرلندة، ويتميز بتفاصيله المفزعة وسخريته القاسية التى تضع القراء فى بؤرة المعاناة، وتحضهم على التفكير العملى، دون إثارة لمشاعر الرثاء والتعاطف. ويلجأ المؤلف عادة فى مثل هذا النوع من الكتابة إلى تحييد مشاعره، وتجنب المبالغة والمباشرة؛ ومن ثم تبلغ السخرية أقصى درجات التأثير على القارئ.

ماكراً تتحرر فيه من كونها أداة بسيطة مباشرة الدلالة وصارخة الانتقاد، تقسم العالم بالعدل والقسطاس إلى معسكرين متقابلين: الأشرار والأخيار أو أبيض أو أسود. وإنما يكون للمفارقة أثرها الهائل بما تحدثه من مراوحة، ومد وجذر، بين أطرافها المتعارضة وقضاياها المتقابلة التى تتناولها، وتأخذ فى الإلحاح عليها، إلى أن تخلق حالة من التردد والشك تحاكى أحوال العالم البالغ التعقيد.

وسمة الشمولية والكونية التى تصطبغ بها القيم الأخلاقية هى أهم دعائم المنطلق الليبرالى الإنسانى الذى اتخذه المدافعون عن الأدب الأوغسطى. أما خصوم الفكر الأوغسطى- الذين وصمتهم هجائيات بوب وسويفت، بدرجات متفاوتة، ووصفتهم بأنهم محدثو نعمة، مغفلون، مندفعون، متعصبون- فيرون العالم من منظور واحد، حالم، مثالى؛ ويحدوهم الأمل فى تطهير النفس الإنسانية من أدرانها وعقدها، بحثاً عن المدينة والفاضلة والزمن الجميل. وليس هؤلاء الأخيرون إلا منظّرين واهمين يخادعون الناس ويبيعون لهم الأوهام.

والنقاد المتعاطفون من أمثال والترجاكسون بيت Bate الذى كتب عن جونسون، وමينارد ماك Mack الذى كتب عن بوب، يحاولون تجسيد ما فى أدب الأوغسطيين من قيم التعاطف الإنسانى، مغامرين بمهمة النقد فى سبيل المبادئ التى اعتنقها أدباء العصر الأوغسطى وهم يخوضون صراعاً جسوراً ضد قوى التصنيف المذهبى والقهر الفكرى. ومن هنا يصف بيت Bate جونسون بأنه من أشد الكتاب "بطولة وشجاعة، وأصدقهم تعبيراً عن رحلة النفس الإنسانية عبر دروب الحياة" (1975، ص ××)، ثم يضيف قائلاً: " وأول أثر يخلفه أدبه علينا هو أن نجد أنفسنا وقد انتقلت إلينا عدوى شجاعته" (ص 4).

وتنصب جهود المدافعين عن منظومة القيم الإنسانية والأخلاقية فى الأدب الأوغسطى، على تحليل بنية هذا الأدب القائمة على توازن القضايا المتقابلة والعناصر المتنافرة، تحليلاً عميقاً يستهدف الكشف عن تجربة الصراع الإنسانى والأخلاقى، بعيداً عن تنظيرات الفلاسفة من أمثال روسو ودريدا Derrida. ولاشك أن ما يزخر به الأدب الأوغسطى من صيغ المقابلة، والتناقض الظاهرى، والجمع بين الفن والطبيعة، والماضى والحاضر، والعقل والعاطفة فى نسيج واحد- كل ذلك يولد شكلاً أو نظاماً من الفن نابعاً من استقطاب تلك العناصر المتنافرة فى نسق متناغم، أو كما يقول ألكسندر بوب فى قصيدة **غابة وندسور**:

**حيث نرى الانسجام فى التعدد**
**وحيث تتوحد الأشياء كلها رغم التباين.**
(المقطع الثانى: 15-16)

وهكذا تتمخض بنية العمل الأدبى نفسه فى علاقاته الداخلية المتوترة عن قيمة حضارية وإنسانية؛ حتى ليرى إمريس جونز Emrys Jones أن الرؤيا المتخيلة التى انحسرت عنها قصيدة بوب **البليد** ***The Dunciad*** [(9)]، ليست إلا تجسيداً شكلياً لرمز انتصار الشاعر على الفوضى، حيث "يسلّم الشاعر بسلطة "البلادة Dulness" ويتحداها فى الوقت نفسه؛ والأنقاض المتخلفة من هدم العالم هى المواد التى ينهض عليها بناء القصيدة" (1968، ص 260).

---

(9) قصيدة ملحمية هجائية ساخرة حمل فيها بوب على الغباء وتبلد الأحاسيس لدى البشر عامة، وخص الأدباء والمؤلفين الذين لم يرض عنهم بجانب من هجومه. ولكن هذا العمل الشعرى لم يكن موجهاً خاصة للنيل من أشخاص معينين، لأنه يتعرض للرذائل الأدبية بصفة عامة. وقد نشر منها ثلاثة أجزاء عام 1728 باسم مستعار، ثم أعلن عن مؤلفها الحقيقى عام 1735، ونشر العمل كاملاً فى أربعة أجزاء سنة 1743.

وكلما دقت بقايا الهدم وشظاياه، وتجمعت للحيلولة ضد الخراب، تعاظمت القـوة التركيبية الخيالية والمعنوية وتضافرت، كى تحيل الفوضى إلـــى بنـاء فنـى متماسك الرؤية.

وكان هذا التوجه الإنسانى للأدب الأوغسطى الذى أعاد **النقد الجديـــد** بحثه وتقييمه، مثار دراسات تاريخية متتابعة، أكدت وجوده، ودعمـت نزعتـه الإنسانية الأخلاقية، وأقرت شموليته الثقافية. ومن بين تلك الدراسات ما قام بـه روبـن بـراور Reuben Brower (1959)، وإيـرل وَسَـــرْمان Earl Wasserman (1959)، لتحليل الروافد الكلاسيكية والمسيحية لصـور بـوب وإشاراته الأدبية، تحليلاً تفصيلياً جديراً بالاحترام. ذلك لأن ما تطرحـه مـن قراءات نقدية ليس مجرد "عينات" من الكشوف الأدبية الأثريـة، بـل "مفـاتيح clues" ومداخل حيوية لاغنى عنها لإدراك ما فى الشعر الأوغسطى من خيـال خلاق. وتكشف هذه الدراسات النقدية عن شـعر عميـق الأغـوار، ومتعـدد الرواسب، غنى بالتفاصيل التى ينتظمها إطار متناغم إنه شـعر صـالح لكـل زمان، تستطيع أن تقرأ فيه الماضى والحاضر؛ شعر يثرى أدب الماضى، ويمده بطاقة أسطورية شعرية جديدة. بل إن ترجمة بوب لملحمتى هوميروس **الإليـاذة والأوديسا** تحفل بكثير من الإشارات والأصداء الأدبية التى تميز شعر بـوب، حتى ليقول ماك:

> **" إن مقدرة بوب الفنية الحساسة على تمثل الأصل بشكل لم يسـبق له مثيل، قد جعلت من هاتين الترجمتين مرايا تنبض بشتى الصـور والظلال التى تموج بها ثقافة الغرب الأدبية "**

**. (editor, 1967, vol. 7, p. Iviii)**

ولكن هذه الرؤية النقدية المتعاطفة التى حاول ماك آخرون من النقاد أن يكتشفوا من خلالها مايتمتع به شعر بوب وغيره من أدباء العصر الأوغسطى من قيم إنسانية وصور وإشارات أدبية غنية الدلالة عميقة الأثر - هذه الرؤية ما لبثت أن صادفت معارضة شديدة وإنكاراً غير متوقع من قبل آخرين. ومن هؤلاء إيرفن إيرنبريز Irvin Ehrenpreis فى دراسته الهامة **الدلالة الأدبية وقيم العصر الأوغسطى** *Literary Meaning and Augustan Values* (1974)، التى فند فيها نتائج الأستاذ ماك ومزاعمه النقدية، وأرجع فيها بعض صور بوب وإشاراته الأدبية إلى ولعه بمحاكاة القدماء وحشد التفاصيل التى لاتؤدى إلى قيم فنية جديدة، وليس لها من غرض سوى الزخرفة والزينة الشكلية. بل رأى أن تلك النماذج الأوغسطية الممسوخة تثير إعجابنا بالروافد الكلاسيكية وتذكرنا بالقيم الخالدة فى موروثنا الثقافى القديم.

ووجدت أطروحة إيرنبريز أنصاراً لها بين النقاد التفكيكين والمنتمين إلى حركة النقد النسائى: فترى لورا براون Laura Brown ظاهرة توظيف بوب وغيره من أدباء العصر الأوغسطى للتراث الكلاسيكى ومحاكاتهم لهوارس دليلاً على القصور والعجز لا دليلاً على الشمولية والغنى، حيث تقول :

> **" كلما اقتربنا أكثر من توظيف بوب للتراث الكلاسيكى، ازددنا إدراكاً للأفكار والمعتقدات التى سوغت توسع الإمبريالية الإنجليزية"**
>
> **(1985 ، ص 27).**

بل ربما غالى هؤلاء النقاد إلى درجة السخرية من محاولة النقاد الجدد ربط تلك الإشارات والمؤثرات الأدبية بالتراث الكلاسيكى، ورأوا فيها نوعاً من الادعاء الثقافى ، مقصوراً على نخبة محدودة ، أو مؤسسة معينة، تدعى العلم

بمعطيات دراسة الأدب الأوغسطى. وقد انصرف هؤلاء إلى كشف عوامل النقص والقصور فى أدب القرن الثامن عشر تجاه الأقليات والمرأة والمهمشين. ومن أهم الدراسات التى تناولته من منظور نسائى كتاب فليسيتى نسباوم Felicity Nussbaum ولورا براون، وهو بعنوان **القرن الثامن عشر الجديد** *The New Eighteenth Century* (1987)، حيث قامتا فيه بإعادة قراءة الأعمال التى تتصل بالمرأة وتجربتها سواء بوصفها كاتبة أو قارئة أو شخصية روائية فى عمل أدبى. وأبرز ما توصلتا إليه أن المرأة لم تأخذ حقها ومكانتها فى ثقافة العصر الأوغسطى الذى يزعم حواريّوه أنه كان عصراً ليبراليّ الفكر والثقافة، شمولى النزعة الإنسانية، وأن أهم أعمال تلك الفترة تميزت بالعنصرية الثقافية والتمييز الطبقى والحط من شأن المرأة وتهميش دورها إلى جانب المستضعفين والمضطهدين (ص20).

وهذا الانقسام الحاد فى الرأى بين من نوّهوا بالنزعة الإنسانية للعصر الأوغسطى وبين من أدانوا ثقافته العنصرية، يبدو أنه انقسام نابع من رؤية كلا الفريقين للأعمال الأدبية الفردية التى تموج باتجاهات معرفية تخدم وجهة نظر كل منهما. فعلى حين يتفق ليفيز F.R.Leavis ولورا براون على أن بوب Pope هو الصوت المعبر عن قيم العصر الأوغسطى، فإنهما يختلفان اختلافاً بيناً فى تحديد مفهوم تلك القيم التى يمثلها أدب بوب: إذ يراها ليفيز قيماً تعبر عن مجتمع الأغلبية وحضارة العصر السائدة، وتراها لورا براون قيماً تعبر عن مصالح طبقة ضيقة الأفق معزولة عن سائر شرائح المجتمع.

ومهما يكن من أمر الخلاف بين الرأيين، فكلاهما يتجاهل مشاعر الاغتراب الاجتماعى والنفسى التى فجرت هجائيات بوب وسويفت على وجه

الخصوص، فجاءت تعبيراً مراوغاً عن وطأة هــذه المشــاعر علــى وجــدان الأديبين. وقد تناولت دراسات معاصرة مشاعر الاغتراب التى عانى منها أدبـاء العصر الأوغسطى وتركت آثارها فى نتاجهم الأدبى: فــيرى برِيَــن هــاموند Brean Hammond (1986) أن إعاقة بوب الجسدية أدت إلــى نــوع مــن "الإحساس الجنسى الناقص" عزله عن سائر مجتمعه الذى كان يبــاهى بصفــة الفحولة (ص 154). ويستشف هوارد إرسكين هِلْ Howard Erskin - Hill (1975) ودوجلاس بروكس ديفيز Douglas Brooks - Davies (1985) من بعض إشارات تاريخية وردت فى أدبه، أن كاثوليكية بوب ربما تركت أثراً على نفسه وإحساسه بالانتماء إلى أقلية مضطهدة. أما سويفت فقد كان – فــى نظرهم– يعانى مرارة الاغتراب السياسى والنفسى، لأنه أجبر على النفى فــى أيرلندة، حتى إنه كتب يصف حالته فى خطــاب إلــى صديقــه بولنجــبروك Bolingbroke بعد سنة 1713: "لقد أبعدت إلى بلد العبيد والمتسولين.. كــى أموت نهباً للغيظ والغضب فى حفرة كالفأر المسموم.." (**رسائل سويفت** بتحقيق ويليامز Williams، 63 – 1965، جزء 3 ، ص 382).

وخلاصة القول أننا لايمكن أن نعمم الحكم على النتاج الأدبى للعصــر الأوغسطى، إذا أخذنا كل أديب على حدة، حيث كان لكل واحــد مــن هــؤلاء الأدباء قضيته الخاصة التى تشرب بها نتاجه، وكونت عالمه الأخلاقى ورؤيتــه الفنية. ومن ثم فإن تناوله على هذا الأساس قد تمخض فى ثمانينيــات القــرن العشرين عن ميلاد "جديد" للقرن الثامن عشر، ذلك القــرن الحــافل بــالتنوع والتناقض والتجريب وتعدد الرؤى، بما يستعصى على الحصر والتصنيف تحت مصطلح "أوغسطى" بالمفهوم القاصر والمحدود الذى قدمناه فــى بدايــة هــذا الفصل.

# مراجع الفصل الثالث

## مراجع لمزيد من القراءة


Brower, Reuben (1959) *Alexander Pope: The Poetry of Allusion,* Clarendon Press, Oxford .

Doody, Margaret Anne (1985) *The Daring Muse: Augustan Poetry Reconsidered,* Cambridge University Press, Cambridge.

Ehrenpreis, Irvin (1974) *Literary Meaning and Augustan Values,* University Press of Virginia, Charlottesville.

Erskine-Hill, Howard (1975) *The Social Milieu of Alexander Pope,* Yale University Press, New Haven.

Fussell, Paul (1965) *The Rhetorical World of Augustan Humanism,* Clarendon Press, Oxford.

Greene, Donald (1970) *The Age of Exuberance: Backgrounds to Eighteenth-Century English Literature,* Random House, New York.

Lonsdale, Roger (ed.) (1984) *The New Oxford Book of Eighteenth Century Verse,* Oxford University Press, Oxford.

Nokes, David (1987) *Raillery and Rage, A Study of Eighteenth-Century Satire,* Harvester Press, Brighton.

Nussbaum, Felicity and Brown, Laura (eds) (1987) *The New Eighteenth Century,* Methuen, New York.

Rogers, Pat (1974) *The Augustan Vision,* Weidenfeld & Nicolson, London.

Weinbrot, Howard D. (1978) *Augustus Caesar in Augustan England: The Decline of a Classical Norm,* Princeton University Press, Princeton.

## مراجع أخرى وردت فى الدراسة

Bate, Walter Jackson (1975) *Samuel Johnson,* Harcourt Brace Jovanovich, New York.

Brooks-Davies, Douglas (1985) *Pope s Dunciad and the Queen of Night,* Manchester University Press, Manchester.

Brown, Laura (1985) *Alexander Pope,* Basil Blackwell, Oxford.

Davis, H. *et al.* (eds) (1939-74) *Prose Works of Jonathan Swift,* 16 vols, Basil Blackwell, Oxford.

Eliot, T.S. (1932) "John Dryden". In T.S. Eliot, *Selected Essays,* Faber & Faber, London [essay first published 1921].

Epstein, William H. (1985) "Professing the Eighteenth Century", *ADE Bulletin,* 81, 20-5.

Fetterley, Judith (1985) Unpublished paper delivered to the Modern Language Association, quoted in Ellen Pollak, *The Poetics of Sexual Myth, Gender and Ideology in the Verse of Swift and Pope,* University of Chicago Press, Chicago.

Greene, Donald (1967-76) 'Augustinianism and Empiricism: A Note on Eighteenth Century Intellectual History', *Eighteenth Century Studies,* I (1967-8), 33-68; see also rejoinders and review articles in *ECS* (1968-9), 293-300; (1971-2), 456-63; (1975-6), 128-33.

Hammond, Brean S.(1986) *Pope,* Harvester Press, Brighton.

Hooker, E.N. (ed.) (1939) *The Critical Works of John Dennis,* 2 vols, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Johnson, Samuel (1952) *The Lives of the English Poets,* 2 vols, Oxford University Press, Oxford [first published 1779-81].

Jones, Emrys (1968) *Pope and Dulness,* British Academy Chatterton Lecture, London.

Leavis, F.R. (1964) *Revaluation,* Penguin Books, Harmondsworth [first published 1936].

Mack, Maynard (1959) Wit and Poetry and Pope: . In J.L. Clifford (ed.), *Eighteenth-Century English Literature, Modern Essays in Criticism,* Oxford University Press, new York, pp. 21-41 [ essay first published 1949].

____ (ed.) (1967) *The Twickenham Edition of the Works of Alexander Pope,* vol. 7, Methuen, London.

Nokes, David (1985) *Jonathan Swift, A Hypocrite Reversed,* Oxford University Press, Oxford.

Novak, Maximillian E. (1984) Shaping the Augustan Myth . In P.J. Korshin and R.R. Allen (eds), *Greene Centennial Studies,* University Press of Virginia, Charlottesville, pp. 1-21.

Pollak, Ellen (1985) *The Poetics of Sexual Myth, Gender and Ideology in the Verses of Swift and Pope,* University of Chicago Press, Chicago.

Price, Martin (1953) *Swift s Rhetorical Art,* Yale University Press, New Haven.

Rawson, Claude (1985) The Augustan Idea . In Claude Rawson, *Order from Confusion Sprung,* Allen & Unwin, London, pp. 242-52.

Rogers, Pat (1985) *Eighteenth Century Encounters,* Harvester Press, Brighton .

Wasserman, Earl (1959) *The Subtler Language,* Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Weinbrot, Howard D. (1985) "Recent Studies in the Restoration and Eighteenth Century", *Studies in English Literature, 1500-1900,* 25, 671-710.

Williams, Sir Harold (ed.) (1963 - 5) *The Correspondence of Jonalthan Swift,* 5 vols, Clarendon Press, Oxford.

# الفصل الرابع

## الرومانسية ROMANTICISM

ديفيد بَنْتَرَ David Punter

إن فكرة الربط بين الأطروحات الكثيرة التى تناولت معنى مصطلح "الرومانسية Romanticism"، أو حتى محاولة استعادتها، فكرة تبعث الرعب فى نفس أشد الأكاديميين جسارة. ولعل الأولى بنا أن نبدأ بتسجيل ثلاث صعوبات كبرى تعتراء استخدام المصطلح:

**الأولى** أن المصطلح يستخدم فى سياقات ثقافية غربية عديدة، لها علاقة بالآداب والفنون الغربية والثقافة الأمريكية.

**الثانية** أن الحركات والاتجاهات الكثيرة التى تقع تحت مظلة المصطلح تمتد إلى لغات عديدة، وتحتل الحركات الرومانسية الألمانية والانجليزية والفرنسية فترات مختلفة من التاريخ الأدبى.

**الثالثة** أنه على الرغم من اهتمامنا باستخدام المصطلح فى مجال الأدب، فالرومانسية هى فكرة، وموجة شعورية، وطائفة من المواقف وأدوات التعبير التى تسرى على كل فن تقريباً، وليست الاتجاهات الرومانسية فى الفنون المرئية والموسيقى سوى مصادفة عارضة مع مثيلاتها فى مجال الأدب.

وقد نضيف إلى تلك الصعوبات مشكلة هامة أخرى وإن كانت غير منظورة. فعلى الرغم من أنه ليس من المستحيل تحديد بداية الرومانسية أثناء القرن الثامن عشر، وفى غمرة طائفة من ردود الفعل الواسعة لفكر التنوير Enlightenment فى مجال نظرية المعرفة، وعلم الجمال، والسلوك الإنسانى

- فإنه من الصعب جداً تحديد نهايتها؛ ذلك لأن الرومانسية ما تزال متداولة على نطاق واسع فى سياقات كثيرة، منها مثلاً ما يصف الممارسة الإبداعية، ومنها ما يصف الدور الاجتماعى للفنان أو الشاعر. والحق أن مصطلح "رومانس romance" الذى يتمتع بتاريخ طويل متميز، ما يزال كائناً حياً يتخذ أشكالاً متعددة من الاستخدام حتى وقتنا الراهن، سواء على مستوى الثقافة الجماهيرية (مجلة الرومانس romance magazine) أو على مستوى الثقافة العلمية (مفهوم فرويد عن أسطورة الأسرة family romance) [1]

وأيسر من ذلك بكثير أن نذكر أهم الأسماء التى تألقت فى سماء الرومانسية الانجليزية، وغالبيتهم شعراء بالدرجة الأولى: بليك Blake (على خلاف)، وردزورث Wordsworth، كوليريدج Coleridge، كيتس Keats، شيلى Shelley، بيرون Byron، وربما بارنز Burns. ثم يأتى بعد ذلك وبدرجة أقل كتاب المقالات: هازلت Hazlitt، لامب Lamb، دى كوينسى De Quincey. أما فى مجال الرواية الرومانسية، التى كانت موضوع بحث مثير للجدل كتبه روبرت كيلى Robert Kiely (1972)، فتبدو المسألة محيرة ومربكة إلى حد بعيد: فالرواية القوطية gothic [2] لدى كل من آن رادكليف

---

(1) فى التحليل النفسى يعبر هذا المفهوم عن بعض مراحل الموقف الأوديبى Oedipus Situation، الذى هو جانب لاغنى عنه فى عملية النمو، كما شرح فرويد فى أكثر من مناسبة.

(2) نوع من الكتابة الروائية استلهمت أجواء العمارة القوطية التى كانت سائدة فى العصور الوسطى، وعادت إلى الظهور فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر. وقد حول الأديب الانجليزى هوراس ولبول Horace Walpole (1717 – 1797) مقر إقامته فى ضاحية تويكنجهام بلندن إلى قلعة من الطراز القوطى، واستوحى أجواءها فى بعض رواياته =

Ann Radcliffe وماثيولويس M. Lewis ومارى شيلى M. Shelly تتمتـع بنفس رومانسى قوى، وكذلك الرواية العاطفية لـــدى فـانى بـيرنى Fanny Burney وروايات آل برونتى Brontës الرومانسية الأخيرة. ولكـــن أبـرز روائيى العصر هى بلاريب جين أوستن Jane Austen، حيث يثـار بسـببها جدل صاخب لا ينتهى حول مفهوم الرومانسية (انظر بتلـر Butler، 1975). ومن الجدير بالملاحظة أن الشعراء كانوا من الرجال، وأن الروائيين كانوا مـن النساء إلا قليلاً؛ أما كتاب المسرح فمن الأفضل ألاّ نورد شيئاً عنهم، حيث لـم يخرج نتاجهم عن تقاليد المسرح الفيكتورى الذى كان غارقا فى الميلودراما.

وأغلب الظن أن الرومانسية فى بريطانيا تسيدت بين سنة 1770 وسـنة 1840؛ وثمة شواهد تاريخية أكدها كثير من النقاد تعزز هذا الرأى. ومن ذلـك إنكار معايير العقل التى أرساها فلاسفة القرن الثامن عشر، إنكارا لم ينشأ مـن فراغ ولم يأت اعتباطا، بل كان رفضا نابعا للعقل الذى لم يستطع السيطرة على التقدم الصناعى والعمرانى المذهل فى كل أحوال المجتمـع، بحيـث تـهدمت العلاقات القديمة وتحطمت أساليب العمل البالية. ولم يكن حنين وردزورث إلـى حياة العزلة وإدانته لكل مباهج المدينـة إلا صرخـة احتجـاج لـها سـياقها الاجتماعى، وكذلك كان رفض بليك الحاد للجوانب المادية التجارية باعتبارهـا كل شئ فى الحياة. والرومانسية تذكير دائم بالخطر المجتمعى societal الـذى يهدد حياة الفرد وخصوصيته؛ كما أنها تعكس طائفة من النزعـات المختلفـة، والمواقف الملتزمة فى الوقت نفسه، نحو السياسة، ونستطيع أن نستدعى فى هذا المقام أحداث الثورة الفرنسية، وأحداث نهاية القرن السابع عشر وبداية القـرن

---

= التى تصور الحب والرعب والعاطفة والدم، وتدور أحداثها فى العصور الوسطى، وسـار على دربه آخرون ذكرهم المؤلف.

الثامن عشر بانجلترا، التى شهدت صراعا بين مؤيدى الملكية Tories ودعاة الإصلاح ذوى النزعة الجمهورية Whigs.

ولنا بحاجة إلى أن نكون ضالعين فى علم الاجتماع الأدبى حتى نتبين أن تلك النزعات والمواقف والأحداث أفضت جميعا إلى طبيعة سيكولوجية معينة، ترددت أصداؤها فى تيار الحنين الذى ساد الرواية القوطية، ولوحات الرسم التاريخية، وصرخة الغضب الهادرة فى كتابات وليم كوبيت W. Cobbett (1763 – 1835) حول الريف. ونرى آثارها أيضا فى تلك العلاقة المتينة التى أقامها الفنان بين عالمه الداخلى المشحون ومظاهر الطبيعة الخلابة من حوله. وتعكس كذلك هذا التركيز الحاد على استمرار الذات وعوامل الفناء التى تهددها، والتأمل فى أصل الوجود الإنسانى؛ وتستتبع أيضا اعترافا بسلطان العاطفة سواء نحو الخير أو الشر. وسوف نرى آثار الاحتكام إلى العاطفة فى النقد المعاصر، وما سببته هذه المحاولة من الحرج أثناء عملية التنظير النقدى.

وبمقدورنا أن نكون أكثر دقة فيما يتعلق بالأجناس الأدبية التى دارت فى فلك الرومانسية البريطانية. ففى الأدب الروائى يغلب الطابع التعبيرى الذى يتوغل فى العوالم الداخلية للعقل والمشاعر أكثر مما يعنى بالترابط الزمنى المنطقى للحكاية. وفى الشعر قد نجد هذه النزعة فى القصائد الطويلة التى تتناول سيرة المبدع مثل قصيدة وردزورث **المقدمة** *The Prelude*، إلا أنها أكثر شيوعا فى القصائد الغنائية القصيرة ذات النفس التأملى الحاد التى نجدها فى أشعار كيتس. وهنا تكمن إحدى المفارقات الرومانسية الهائلة، إذ يصاغ شعور الحنين الصراح التواق إلى حياة غنية أبدية فى شكل نفثات غنائية خاطفة أو يتخللها صور متشظية مشحونة بالعاطفة كما نجد فى قصيدة كولريدج *Kubla Khan*.

وإنك لتجد هذه المفارقة إلى حد كبير فـــى كتابـــات أكـــبر رواد نقـــد الرومانسية المعاصرين. فما هو م.هـ. أبرامز M.H. Abrams فـــى كتابـــة **المرآة والمصباح** *The Mirror and The Lamp* (1953)، الـــذى يعـــد محاولة عاقلة لبناء نظرية رومانسية متكاملة فى الفن، يبدى اهتمامـــاً عاطفيـــاً بموضوعه، ورغبة فى أن يظل متمسكاً بمنهجية موضوعية تبرز مواطن القلـــق فى النظرية. وكتاب نورثروب فـــراى Northrop Frye **التجـــانس الرهيـــب** *Fearful Symmetry* (1947) عمل يبدو من النظرة العجلى أنه عـــن بليـــك Blake، ولكنه فى الحقيقة كتاب يحاول أن يضع نظرية فى النقد الأســـطورى للشعر على أسس رومانسية، باحثاً عن نماذج وأنمـــاط Paherns أســـطورية متخفية فى أشعار الرومانسيين، إلا أنه لم يفســـر لنـــا ســـر براعـــة الأدبـــاء الرومانسيين فى إخفاء تلك النماذج والأنماط الأسطورية. أما كتاب ماريو بـــواز Mario Praz الأقدم **العذاب الرومانسى** *The Romantic Agony* (ترجم سنة 1933)، الذى يتناول مواقف الرومانسيين من النشـــاط الجنســـى Sexuality بكثير من التفاصيل، فلا يحسبه البعض عملاً نقدياً؛ إلا أن إفراطه فـــى إيـــراد دقائق الانحراف الجنسى لدى الرومانسيين يضعه فى مصاف الأعمـــال التـــى تتعرض للتقاليد الرومانسية الأوروبية.

وفى العقدين الأخيرين تراجع نشاط تأليف المصنفـــات الشـــاملة لكـــل اتجاهات الرومانسية وشواردها، لصعوبة الموضوع مـــن ناحيـــة، ولتركـــيز النظرية النقدية الحديثة على أبرز الاتجاهات السائدة من ناحية أخرى. ولكن هذا النشاط لم ينقطع تماماً إذ استمر بحث الظاهرة الرومانسية بصورة أو بـــأخرى، كما نجد فى المصنف الضخم **كوليردج وتقاليد وحدة الوجود** *Coleridge and the Pantheist Tradition* (1969)، وكتاب **الرومانسية وأشكال الخـــراب**

*Romanticism and the Forms of Ruin* (1981) اللذين وضعهما توماس ما كفرلاند Thomas Mcfarland. وعنوان الأخير يذكرنا باللعنة الفرعونيـــة التى تحيق بكل من يحاول الاقتراب من الموضوع. وثمة محاولة أخرى تتمثـل فى سلسلة من الكتب ألفها جون بير John Beer (68، 77، 1978) عـن أدب بليك، وكوليردج، ووردزورث، وتمتاز بالدقـــة الأكاديميـــة ورحابــة الأفــق، والخروج من دائرة المفاهيم الرومانسية الضيقة إلى رؤية إنسانية أشـــمل قــد تؤدى أحيانا إلى بعض الزلل والتعميم. وأخيرا هناك دراسة بيتر تــور ســليف Peter Thorslev **نقائض رومانســـية** *Romantic Contraries* (1984)، التى تتطرق إلى بحث القضية الشائكة أبدا الخاصة بماهية القصيدة الرومانسية، ولا تنتهى إلى نتائج تشفى غليل القارئ.

وعندما يحاول المرء أن يرصد كل مـــا يجـرى علــى ســاحة نقــد الرومانسية فى الوقت الحاضر، فسوف تروعـــه قعقعــة المصطلحـــات التــى يستخدمها نقاد تسلحوا بكافة أشكال الحجج والبراهين، واستعانوا بتاريخ الأفكار للكتابة عن شخصيات الأدباء الرومانسيين ، حتى أضحت الرومانســـية ذاتــها ساحة معركة تتصارع فيها أهم اتجاهات النظرية الأدبية الحديثة.

ومن العجيب ألا تكون البنيوية من بين تلك الاتجاهـــات المتصارعـــة. فعلى الرغم من أن النقاد البنيويين والشكلانيين – على تفاوت – قد قاموا بتحليل بعض القصائد الرومانسية، واهتم البنيويون بتحليل بنية القصائد الغنائية لدى كل من بليك وكوليردج خاصة، نجد أن البنيويين بصفة عامة قد وصموا الرومانسية بأنها غائمة ومشوشة، وفضلوا عليها النظام المتســق فــى الأدب الكلاســيكى، classical order والمعنـــى المــراوغ slyness of meaning فــى الأدب الحداثى.

وأغلب الظن أن هذا الاعتقاد نشأ عن سوء فهم للرومانسية، على أساس أنها لا يمكن أن تجمع بين العاطفة passion والمفارقة irony، إذ تعدهما متصادمتين. ولكن الدراسات الحديثة لحسن الحظ شرعت في بيان التوازن القائم بين هذين العاملين في أدب مشاهير الأدباء الرومانسيين (انظر: Simpson، 1979): ومن ذلك مثلاً ما في شعر بليك من نبرة تهكمية sarcasms غير خافية، ومحاولات بيرون للارتقاء بفن الشعر الرومانسي الساخر satire. كما أن العاطفة، تلك الحالة الوجدانية التي تقوم عليها كثير من القصائد الرومانسية، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموجة من الاستبطان الذاتي، وتَشَوُّش الوعي واختلاط المشاعر، تعكس أوضاعهم الواهنة التي ما تلبث أن تعرى ذواتهم في مفارقة يمتزج فيها الغضب بالفكاهة المريرة.

ولا ريب أن هذا الاهتمام المتجدد بالمفارقة الرومانسية هو جزء لا يتجزأ من اتجاهات النقد المعاصر، وبخاصة اتجاهات ما بعد البنيوية التي عرفت بالتفكيكية. ذلك لأن كل ممارسات التفكيكيين النقدية قامت على أسس متوافقة أشد التوافق مع الطبائع الرومانسية، وأعني بصفة خاصة مارسخ في تجاربهم من قصور العقل الإنساني، الذي يبدو في كافة أشكال استخدام التفكيكيين لمبدأ "اللوجوس logos" [3] ومن ثم رأينا قصيدة كيتس "**قصيدة إلى زهرية إغريقية Ode On a Grecian Urn**" تنتهي بمفارقة مفتوحة لكل

---

(3) يعني هذا المصطلح اليوناني في الفلسفة المنطق والعقل والحكمة التي ترتكز عليها اللغة والأشياء، وفي المعتقدات الدينية كلمة الله ألقاها إلى مريم وروح منه وقد أطلقه دريدا، أحد أهم منظري التفكيك، على المبدأ المنطقي الكامن في النصوص اللغوية، والنفس البشرية، والكون بصفة عامة، الذي يسيطر على كل المظاهر المادية، ويركن إليه الإنسان ويطمئن إلى وجوده. ولكن دريدا ينكر وجود هذا المبدأ المنطقي، ويرى أن ركون الإنسان إليه ضرب من المخاطرة، وإحساسة بالأمان في وجوده إحساس زائف.

الاحتمالات، لا لأن كيتس لم يجد غير هذه النهاية، ولكن لأن المفارقة تمثل لــه جوهر الإبداع؛ والإبداع كما هو معلوم عملية تضرب فى مجــاهل الغمــوض، وتتقمص خلالها الذات الإنسانية وهى فى أشد حالاتها خصوصيــة وحميميــة أدوار شخصيات خيالية أخرى. وهذه "القدرة الســالبة **negaive capability**" على التلون كما تصنع الحرباء هى أبرع أدوات الرومانسيين التى يدارون بــها عجزهم على مواجهة حقائق العالم الخارجى. فلا غرو أن نجد معظــم أعمــال بليك وشيلّى عبارة عن صياغة جديــدة **rewriting** لعوالــم الأســطورة؛ لأن استلهام العوالم الأسطورية والاحتماء بها هما من صميم المعاناة الرومانسية.

ويرجع الفضل فى إقامة الروابط بين النفس البشرية والكون إلى روسو **Rousseau**، مروراً بنيتشه **Nietzsche** رائد التفكيك الأولى بلا منازع، الـذى يرى أن النظام الكونى ينحل ويتفكك أمام سلطة الإرادة الفردية. والإرادة ضرب من التخييل **illusion**، إلا أنه تخييل قادر على توليد تصورات **fictions** تتحكم فى وجودنا وتوجه مقدراتنا على الأرض؛ وذلك هو عين ما قاله شيلى فى عمله الشعرى المسرحى **بروميثيوس طليقاً** ***Prometheus Unbound***. ولا تكتفــى تلكم التصورات المتحكمة بتوجيه حياتنا الفردية فحسب، بل إنها تمثل بلا مــراء أساس المادة الأولى التى تنتظم أوضاعنا الاجتماعية. وهكذا يمكــن أن نجمــل أغلب النقد الجدير باهتمامنا والذى انصب على الرومانســية تحــت عنوانيــن كبيرين: النقد التفكيكى الذى يحاول أن يصل بين الفــرد والكــون عــبر تلــك التصورات الخيالية؛ والنقد التاريخى المتعدد الاتجاهات الذى يحاول أن يضــع تلك التصورات وتأثيراتها فى إطار من الواقع.

**"القراءة هى أن تفهم، أن تسأل، أن تعرف، أن تنسى، أن تمحــو، أن تشــطب، أن تعيــد – مــن خــلال تشــخيص لانــهائى endless**

**prosopopoeia، يبث الحياة فى الأموات، ويحيلهم إلى أشـــخاص يقصون علينا محنهم، ويتيح لنا أن نبادلهم النجوى. ولا توجد معرفـــة مهما بلغت يمكن أن تضع حداً لهذا الجنون، لأنه جنون الكلمات".**

(دى مان de Man، 1979، ص 68)

ذلك هو كلام بول دى مان Paul de Man فى مقالته "**شيلى مشـــوهاً Shelley Disfigured**"، حيث يفتح أعيننا على الصعوبة المزمنة التى تحيـط بمحاولة تقييم إسهام التفكيك فى المعرفة. ولعل السؤال الوحيد المقنع الذى يمكن أن نطرحه هو ماذا **يفعل** التفكيكيون، أو ماذا فعلوا ويفعلون بالنسبة للرومانسية. والإجابة باختصار، وإن كانت مراوغة، هو أن التفكيكيين – وخاصة دى مـان، وهارولد بلوم، وجيفرى هارتمـــان – يعـاودون اكتشـاف بعـض القصـائد الرومانسية، ويشتركون جميعاً فى تفكيكها وإعادة صياغتها.

ولن نستطيع أن نقول إن إعادة النظر فى الرومانسية لدى التفكيكيين قـد ألقى عليها مزيداً من الضوء؛ ولكن غاية ما نقوله هـــو أن انشـــغالهم العميــق والممتد بالرومانسية – ممثلاً فى دراسة دى مان المعنونة **بلاغة الرومانســـية** *The Rhetoric of Romanticism* (1984) أو مقـــالات هارتمـــان عـــن الرومانسيين فى كتابه **بعد الشكلانية** *Beyond Formalism* (1970) – قـــد نفخ روحاً جديدة فى **حياة** طائفة من القصائد الرومانسية، وأضاف حلقة أخـرى لتاريخ الأدب، بحيث صارت مناهجهم وأفكارهم أكثر أشـــكال النقـد تعقيـداً والتواء. ولكن وحين يتناول هؤلاء النقاد بليك ووردزورث وغيرهم لا يحاولون الإحاطة الشاملة بالموضوع أو الوصول إلى غاية محددة، وإنما يدورون حـــول نقطة ما ترفض كل شئ ولا تقود إلى شئ.

ولما كان هو منوال التفكيكيين الذى ساروا عليه فى تحليل الأعمال الشعرية، فإن مدار نشاطهم النقدى انصب على جزئيات العمل أو الشظية fragment التى عدوها بمثابة جنس فرعى أو نوع دفين subgenre. وفى مثل هذا النوع من النقد يتعين على الناقد فى أسوأ الأحوال أن يتجنب أى حديث عن وعى الشاعر بذاته، أو أن يتجاوزه فى أحسن الأحوال. ومن العجيب أن يجمع دى مان فى كتاباته النقدية بين أمرين لا يخلوان من تناقض: بين استحضار شخصية الشاعر وذاته استحضارا قويا مستخفيا، واحتجاج نظرى يصر على تبرئة النقد من الاتكاء على الجانب الذاتى. ولا يخفى علينا أيضا ما فى هذا الموقف الغريب من تناقض يحول الاقتراب الواعى والمتعمد إلى نوع من لقاء المصادفة مع نصوص انقطع نسبها إلى مؤلفيها. ومن المؤكد عندئذ ألا يدرج التفكيكيون مشكلة غرض المؤلف intentionality [4] ضمن مشروعهم النقدى؛ ومن ثم يحدق خطر آخر يتمثل فى انتفاء معنى النص الذى يرتبط ارتباطا وثيقا بالقيمة Value[5] ولا نملك – نحن القراء – فى نهاية المطاف إلا

---

(4) الغرض intention هو القصد الذى يرمى إليه المؤلف من تأليفه للعمل الأدبى. وقد ثار جدل واسع بين النقاد حول غاية النص الأدبى وغرض المؤلف منه، وما إذا كان ذلك يطلب فى حياة المؤلف، أو فى ظروف تأليف النص، أو فى دلالة النص الكامنة فيه، أو فى الأثر العام الذى يحدثه فى جمهور القراء. ومن النقاد من رفض الحكم على العمل الأدبى استنادا إلى نجاح المؤلف أو إخفاقه فى التعبير عن غرضه، وأنكر أن يكون ثمة اعتبار خارج عن النص بوصفه وثيقة عامة مكتملة، وهو ما عرف فى مصطلحات النقد الجديد باسم مغالطة توهم الغرض intentional fallacy.

(5) نظرية القيمة axiology من النظريات التى أعاد بعض النقاد المحدثين اكتشافها مؤخرا، ومنهم أ.أ. رتيشاردز ومؤداها أن النقد يقوم على افتراض وجود قيمة فى الشئ أو =

أن نتساءل فى دهشة بالغة: لم ينشغل هؤلاء التفكيكيون أساساً بأدباء الحركة الرومانسية؟

ومهما يكن من أمر، فلا جدال أن ثمة مقالات مثل مقالة هارتمان: "وردزورث وعبارات الإهداء وشعر الطبيعة الرومانسى **Wordsworth, Inscriptions, and Romantic Nature Poetry**" (1970، صص 206 - 230)، تتسم بالذكاء والبراعة واتساع مجال الرؤية وعمق التناول للقصائد الرومانسية. ولكن إذا كانت هذه المناهج النقدية - أو المناهج المضادة إن شئت - قد آتت أكلها أيدى أعلام التفكيك، وشكلت حلقة فى سلسلة نخبة نقدية على امتداد عصر بأكمله، فإن ثمة شكوكاً تحيط بصلاحية تطبيقها فى كل الأحوال على أدب الرومانسيين.

ومن أجود نماذج النقد التفكيكى كتاب نيلسون هيلتون Nelson Hilton **الخيال الحرفى: رؤيا الكلمات عند بليك** *The Literal Imagination: Blakes,Vision of Words* (1983)، وهو جهد جبار للولوج إلى عالم بليك، ولو من الباب الخلفى فى غيبة من الرقباء!! ومن أسوأ نماذج النقد التفكيكى كتاب تيلوتاما راجان Tilottama Rajan **المفسر الخفى: فن القول الرومانسى** *Dark Intrepreter: The Discouse of Romaticism* (1980) الذى تستحضر فيه شبكة من الكلمات المجردة والمعقدة تعيدنا إلى عالم التصوف والأسرار عند أجداد الرومانسيين. ويتوسط هذين النموذجين - حسبما

---

= العمل الأدبى، سواء كانت ظاهرة أو باطنة، وعلى النقد أن يسعى إلى اكتشاف تلك القيمة حسب معايير جمالية يعرفها الناقد.

أظن – كتاب ديفيد سيمسون David Simpson **المفارقة والسلطة فى الشعر الرومانسى** *Irony and Authority in Romantic Poetry* (1979)؛ إلا أنه لسوء الحظ يمثل مخاطر الوسطية حين يحاول أن يراوح بين الخطاب النقدى التفكيكى وبعض القضايا النقدية التقليدية التى تتناول القيمة Value.(6)

وليس مرد هذا التباين فى النقد التفكيكى إلى نوعية التنظير، بقدر ماهو راجع إلى الغاية ودرجة التركيز. ذلك لأن التفكيك – كما هو مطبق على الشعر الرومانسى، لأن إجراءاته صعبة التطبيق فى مجال النثر – ينتهى إلى نتيجتين متعارضتين: إحداهما عدمية تزعزع كيان النص تماما ولا تدع لوجوده أثرا إلا فى ذهن الناقد؛ والأخرى متعالية تتوغل فى كيان النص وتضرب فى مجاهله المعقدة، جامعة بين إفراط النقد الجديد فى تقدير العلاقات الصارمة فيه، وبين الرؤية الرومانسية التى لا تختلف "تذوقا" عما يستهجنه النقاد فى المنهج النقدى لدى باتير Pater وسوينبيرن Swirnburne بصفة عامة.

وعلى كل حال فإن النقد التفكيكى للنصوص الرومانسية مرتبط أشد الارتباط وأوثقه بأمرين: استعصاء دراسة الماضى الذى لا سبيل إلى معرفته من خلال النصوص، وعدم جدوى أحكام القيمة. وقد تصدى للمنهج التفكيكى فى هذا الصدد، على مدار السنوات الأخيرة، نقاد يمكن تجاوزا أن نصنفهم بين أصحاب النزعة التأريخية historicists، ولكنهم فى الوقت نفسه ذوو مشارب مختلفة. فهناك النقاد الأمريكيون ذوو النزعة التأريخية وبالأخص جيروم ج. ماكجان Jerome J. Mcgann (1983) وكليفورد سيسكين Clifford Siskin (1988)، ويمكن أن ندرج معهم مايكل ج. كوك Michael G.

---

(6) انظر الهامش السابق.

Cooke (1976، 1979)؛ ثم هناك النقاد البريطانيون أمثـــال مـــيرلين بتلـــر Marilyn Butler (1981) وجون بـــاريل Barrell (1972، 1980، 1983) اللذين يحق للمرء أن يطلق عليهما صفة قدامى التأريخيين.

والفارق بين هؤلاء ضئيل للغاية، لا يعدو أن يكون خلافا فى تعريـــف التاريخ. ذلك لأن أصحاب النزعة التأريخية الجدد يرون التاريخ - بتأثير فوكو Foucoult وغيره - سلسلة من الممارسات لفرض خطاب معين، أو حلقـــات متداخلة من الأيديولوجيات: فالتاريخ صراع من أجل السلطة، أى مـــن أجـــل السيطرة والبحث عن فضاء لممارسة الخطاب، ومن ثم يسلب المهزوم أو التابع من لغته. أما قدامى النقاد التأريخيين - مثل بتلر وباريل - وقدامى الماركسيين الذين أرخوا للحركة الرومانســـية متـــأثرين بأفكـــار إ.ب. طومســـون E.P. Thompson فيرون التاريخ مستودعا لأفكار بالية تتناول الأحداث والاتجاهات والوقائع، وبعض مقولات سياسية تحاول أن تقرن الماضى بالحاضر وتستخلص منها العبرة والقيمة. وليس الأمر كذلك عند أصحاب النزعة التأريخيـــة الجـــدد الذين يرون أن صراع الخطاب حتمى لا مفر منه.

ومع ذلك ينبغى أن نعترف بأن تطبيقات النقد التأريخى على الرومانسية أفضل بكثير من تنظيراته: فكتاب ماكجان Mcgann **الأيديولوجية الرومانسـية** *Romantic Ideoloy* (1983) يتسم بالذكاء والعمق، على حيـــن أن كتـــاب سيســـكين Siskin **تأريخيـــة الخطـــاب الرومانســـى** *The Historicity of Romantic Discourse* (1988) يستفزنا - على طولـــه - بســـؤال بـــالغ الأهمية، وهو: لماذا نظـــل - رغـــم اختـــلاف توجـــهاتنا النقديـــة - نتنـــاول الرومانسيين كما لو كانوا هم مكتشفى العوالم الخفية للنفس البشرية، حين يكـــون من الأجدى القول بأن المشاكل التى طرحوها كانت نتاج عصرهم؟. وسيســـكين

محق تماماً فى أن هذه الرؤية المغالية هى التى طبعت أعمال بلوم Bloom ودى مان de Man.

وقد أثر كتاب بَتْلر Bütler **رومانسيون ومتمردون ورجعيون** *Romantics, Rebels, and Reactionaries* (1981) تأثيراً مدهشاً لا يعيب الكتاب الذى يعد عملاً بالغ الروعة فى تاريخ الأدب، وإنما لأن المنهج الذى انتهجته المؤلفة شائع ومتداول فى النقد البريطانى على مدار عشرين عاماً. أما سبب تأخر ظهور هذا الاتجاه فى النقد الأمريكى طوال تلك الفترة فهو راجع فى ظنى إلى ظروف الانتقال عبر الميحط الأطلنطى. وعلى الرغم من جهود ديفيد إردمان Erdman المبكرة (1954)، فإن النقد الأمريكى الذى تناول الرومانسيين لم يتطرق إلى الظروف التاريخية والسياسية لمدة طويلة، ومن ثم أحدث ظهور هذا الاتجاه – بعد طول غياب – دهشة لدى المنظرين والمتابعين على السواء.

ويعرض كتاب باريل Barrell عن كلير Clare [7] وبعض الأدباء والرسامين الرومانسيين لنفس الظروف التاريخية أيضاً ولكن عبر منظور أوسع. ويشير عمله هذا بصفة أخص إلى غياب النقد الذى يتناول علاقات الأجناس الفنية بعضها ببعض فى الفنون الرومانسية. ولا يفوتنا أن نذكر فى هذا المقام أيضاً ناقدين هما: دونالد لو Donald Low (1977)، وروجر سيلز Roger Sales (1983) اللذان بذلا جهداً علمياً لإثبات الصلة التاريخية بين

---

(7) جون كلير (1793 – 1864) من الشعراء الرومانسيين الانجليز المغمورين، نشأ فى بيئة ريفية، وأراد أن يكون مزارعاً، ولكنه فشل فى محاولاته، وأصابه الجنون سنة 1837. وله قصائد تعكس صورة الحياة فى الريف ضمنها دواوينه: **قصائد وصفية للحياة الريفية**، **ويوميات الراعى**، **وربة الغناء الريفية**.

الرومانسية والملكية Regency باعتبارها مرحلة تاريخية طرأت عليها عوامل الفناء. ولما كانت دراسات التفكيكين تركز على أعمال الشعراء ذوى النزعة الفكرية المتسامية transcendentalists (أى الباحثين عن الحقيقة من خلال التأمل والفكر لا من خلال الإدراك والحس مثل شيلى)، وأعمال الشعراء ذوى الصوت المنفرد soliloquizers (مثل وردزورث)، وأعمال الشعراء المولعين بالجمال aethetes (مثل كيتس)، فإن تركيز الدراسات التاريخية مال إلى إبراز دور شعراء الطبقات الفقيرة (مثل كلير) وشعراء الأرستقراطية (مثل بايرون) كما عاشوا فى بيئاتهم.

وفى اعتقادى أننا إذا أردنا نقدا بارعا فى تحليل النص فينبغى أن نطلبه عند دى مان وهارتمان وبعض تابعيهم؛ وإذا أردنا أن نقف على حقيقة الرومانسية، وما كانت – وربما مازالت – تعنيه، فينبغى أن نطلب ذلك عند النقاد السياسيين ومن عندهم علم بالبيئة الاجتماعية. بيد أن مشكلة الرومانسية – كما أراها – هى أن الهوة بين الاتجاهين جد واسعة ويستحيل تجنبها لسببين: الأول اختلاف الاتجاهين فى تناول أسس التاريخ وتصور الذات؛ والثانى اختلاف جهود النقاد على تعدد مشاربهم فى درجة الاهتمام بما يدرسون. ومما يحزن المرء أن ذلك يظلم الأدباء الرومانسيين الذى كانوا – قبل كل شئ – فى غاية الوعى بتلاحم الخطاب العام مع الذات، والسياسة مع العالم الداخلى للإنسان، والشعر مع كافة القوى الخارجية التى تحالفت ضد الشعر والنقد على السواء.

هكذا تبدو الصورة العامة بملامحها الأساسية، فماذا عن ظلالها هوامشها؟. إن النقد النسائى – فى رأيى – لم يتوغل بعد فى الحركة الرومانسية، وكل ما أنجزه يمكن أن ينحصر فى شيئين يقفان على طرفى

نعبص: فمن ناحية هناك قدر كبير من النقد النسائى الذى يندرج تحت ما أسميه فح كتابة سير رائدات التنوير وتراجمهن، مع أننا ينبغى أن نولى اهتمامنا الأول لظروف الحياة القاسية التى كانت تحياها المرأة فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. ومن ناحية أخرى إذا كان تعمد الصمت عن إنجاز المرأة الأدبى خطأ يحسب على النقد الذى كتبه الرجال "النقد الذكورى masculinist"، فإننا لا نستطيع أن نعفى النقد النسائى من ارتكاب الخطأ ذاته؛ ذلك لأن العصر كان يزحز بطائفة كبيرة من الأديبات، وأن بعضهن قد أهملن بغير حق. وربما جاز لنا فى هذا المقام أن نطرح تساؤلاً أكثر إثارة عن وجود – أو عدم وجود – نسخة أو رؤية نسائية للحركة الرومانسية. بيد أن هذا الأمر لم ينل حقه من البحث والدراسة؛ لأن جانباً من الكتابات النسائية سار على درب جاك لاكان Jacques Lacan (1901 – 1981) فى تحليله النفسى لأدب المرأة الذى أثار كثيراً من الجدل.

ومهما يكن من أمر فإن أفضل الأعمال المقدمة لم تصب مباشرة فى نهر الرومانسية؛ فضلاً عن أنّ الأعمال المتميزة فيها هى أعمال تناولت الأدب "الذكورى". ومن أروع ما كتبته المرأة فى هذا الميدان كتاب مارى بوفى Mary Poovey **السيدة الحقة والمرأة الأديبة** *The Propr Lady and Woman Writer* (1984) الذى يتميز بالسعة والإحاطة، ولكن صلته بالحركة الرومانسية غير واضحة؛ وكتابات إيلين مُويرز Ellen Moers عن أديبات الرومانسية. (1976، 1976) التى تتناول بشكل عام تطور الأدب الروائى فى تلك الفترة.

ومما يصيب المرء بالدهشة غياب القراءات النقدية التى تعتمد المنهج النفسى والنقد القائم على التحليل النفسى للحركة الرومانسية غياباً لا يعوضه

وجود كتب عن أفراد من الأدباء مثل كتاب ديانا هيوم جورج Diana Hume George (1980) عن بليك Blake. ويتطلب هذا الموضوع كثيراً من الدراسة التى لا ينبغى أن تقع فى شرك التفاصيل المسهبة والشروح الطويلة؛ خاصة أن فرويد نفسه كان مديناً للرومانسية، وطالما استخدم النموذج الرومانسى أساســاً للتدليل على اتساع أفق الإبداع البشرى؛ كما أن ثمة تاريخــاً مشــتركاً يربــط "حالاته" بعدد من النصوص الرومانسية مثلما صنع بكتاب جيمس هوج James Hogg **اعترافات مذنب معــذور** *Confessions of a Justified Sinner* (1824) . ويستطيع المرء أن يتصور ما يمكن أن يؤدى إليــه عمــل نقــدى تفكيكى كدراسة صمويل ويبر Samuel Webber **أسطورة فرويــد** *Freud Legend* (1979) التى قد تعين على اكتشاف الصلات المفقودة بيــن حتميــة الخطاب واللحظة التاريخية.

وثمة غياب مماثل فى مجال دراسة نشأة الرومانسية، وبــالتحديد فــى دراسات المعاصرين لعصر ما قبل الرومانسية pre - Romanticism؛ حيــث لم يظفر الأدباء المبشرون بظهورها فى الدراسات المتتالية إلاّ بكلمات عارضــة لا تشفى غلة الباحث. فلم تسلط الأضواء ولم توضع على محك الدراسة الحقــة جهود أدباء من أمثال تشــاترتون Chatterton، وســمارت Smart، وكوبــر Cowper؛ لأنها تمثل تحدياً جوهرياً، وتثير تساؤلات نقدية هامة سواء علــى مستوى التفكيك أو على مستوى النزعة التأريخية. فضلاً على أن هؤلاء الأدباء هم من أصحاب النص المراوغ slipped text، وأن الاغتراب قد استبدّ بــهم حتى بات من الصعب إعادتهم إلى الحياة العامة. إنهم يمثلون – فى أبسط تقدير – استثناءات خارجة على الأدب الرسمى canon والتقاليد الراسخة؛ ومن ثــم فإن أدبهم حرىً بالدراسة والتحليل.

وهناك أيضاً غياب مماثل فى مجال دراسة ما يمكن أن نطلـــق عليـــه مرحلة ما بعد الرومانسية post - Romanticism. إن أدباء من أمثال تنيسون Tennyson، وسوينبيرن Swinburne، وروســـيتى Rossetti، هـــم الذيـــن حافظوا على النَّفَس الرومانسى فى النص؛ وربما أدت دراستهم إلى التقليل مـــن شأن إنجاز الرومانسية. بيد أن السؤال يظـــل قائمـــاً عنـــدى حـــول رؤيتنـــا للرومانسية، وحول أفق توقعاتنا بالنسبة لها، خاصة بين أجيال لا تكـــاد تعـــى نتاجات أدبائها الرواد، مع أن الرومانسية وجانباً كبيراً من النقد الذى دار حولها حققاً شهرة كونية، لأنهما ضرباً على أوتار الحوار التجربة الإنسانية بصـــورة لا نعهدها فى الكلاسيكية الجديدة neo - classicism مثلاً. ومع ذلك ينبغى أن نحذر من أى دراسة تستبعد الأدباء الذين خرجوا على معايير الأدب الرســـمى السائد لمجرد أنهم لم يحققوا شهرة عالمية، أو تنحاز لبعض أدباء الرومانســـية المغمورين لمجرد أنهم التزموا بمعايير الأدب الرسمى.

ونعود إلى كتاب سيسكين السالف لنرى أنه محق تماماً فيما ذهب إليـــه من أننا يجب أن ننظر إلى الرومانسية بوصفها معماراً مشيداً وراسخاً، أكثر من اعتبارها اكتشافاً، ونقصد به بناء مازال فى القرن العشـــرين زاخـــراً بأعمـــال شعراء من أمثال بريمان Berryman وهيوز Hughes [8] . ويدور قسم كبيـر

---

(8) جون بريمان (1914-1972) شاعر أمريكى ولد فى ريف أوكلاهومـــا، وتلقـــى تعليمـــه الجامعى فى كولومبيا، وعقب تخرجه نال منحة دراسية لمدة عامين فى كمبردج حيث التقـى بالشاعرين يتيس وديلان توماس. وأشتغل بعد عودته إلى نيويورك بالصحافة والتدريس فـــى جامعات مختلفة؛ ولكن حياته العامة تأثرت بالغ التأثر بإفراطه فى الشرب وســـلوكه الشـــاذ. ومن دواوينه **أناشيد الحلم** *Dream songs* (1969)، وجمعت أشعاره الباقية فى ديوان نشـــر سنة 1989.=

من هذا البناء حول القيم العليا لعالم المثل، التـــى لا ندركـــها عنــد الشـــعراء الدنيويين من طراز تشوسر ودَنْ وبوب ، وأيضاً عند الأدبـــاء ذوى الرؤيــة الصوفية الخاصة من أمثال بليك وكوليردج. ومن ثم يجوز لنا القول إن لحظــة التعبد أو التأمل تتوغل داخل هؤلاء الرومانسيين، وتشيد عالماً ذاتيــاً نرجســياً مقصوراً عليهم وحدهم، عالماً لايتولد عن كشف أو إلهام بقدر ماتمليه الظروف الاجتماعية الضاغطة.

فإذا مضينا قليلاً فى تحليل هذا البناء المعمارى نستطيع أن نقول إن الرومانسية تحيا بحياة الآلهة: ولانقصد آلهة الكنيسة الرسمية فحسب، بل كل مجمع الآلهــة فى أساطير اليونان وغيرهم. وأهم ما يمكن أن نستخلصه فى هذا الصدد هـــو الطريقة التى يتبعها الخطاب الرومانسى فى "إيواء housing" أو توطين هؤلاء الآلهة داخل النفس، التى تعد فى ذاتها محاولة تشف عن شكل خاص من أشكال الاغتراب. ومن هنا يصبح الفتى الأسطورى "نرجس Narcissus" أحد أعظــم النماذج العليا للعصر؛ لأن العالم الذى نرى صورته معكوسة هو الذات، ســواء تم ذلك عن طريق تمجيدها، أو تأطيرها فى مفارقة، أو إدراك كنهها مثلما كــان دأب وردزورث. ومن الجدير بالذكر أيضاً أن هذه النرجسية مرتبطـــة دائمـــاً

---

= أما تيدهويز (1930 – 1998) فهو شاعر إنجليزى، اشتغل فى بداية حياته بســتانياً، وحارساً ليلياً، ومدرساً، وأدى الخدمة العسكرية لمدة عامين، ثم ظفر بمنحــة دراســية فــى كمبردج. تزوج الشاعرة الأمريكية سيلفيا بلاث Plath التى انتحرت سنة 1963، وهاجر فترة إلى أمريكا، ثم عاد إلى انجلترا ليتفرغ للكتابة والشعر، وفاز بعدة جوائز أدبية وحصل علــى لقب شاعر البلاط أو أمير الشعراء Poet laureate ومن دواوينه **الصقر فـــى الأمطـــار** *The Hawk in the Rain* (1957) ، و *Lupercal* (1960).

بشكل من أشكال السيطرة الأبوية patriarchy [9] نراها بــلا مواربــة فــى خطاب الرواية القوطية[10] ، وبصورة مراوغة فى أشعار بليك وكوليردج. وبعد أن خاض الأدباء تجارب عبروا عنها تعبيراً واهناً فى إطار النماذج التقليديـــة للسيطرة الاجتماعية، بدأ أن الحاجة ملحة لاختراع أساطير جديدة تعـــبر عــن العلاقة بين الفحولة " الذكورة masculinity" والإبداع creativity ، أســاطير تفسح الآن مكاناً للمرأة: فلم تعد تلعب أدواراً ثانوية مساعدة، كما كانت فى حياة بليك وكوليردج وكيتس، بل صارت صانعة للأحداث.

ويمكن القول أيضاً إن تلك الآلهة لم تكن آلهة المدن الآمنة المطمئنـــة، ولكنها كانت آلهة الطبيعة الموحشة الهائجة؛ ومصطلح "قوطى" هــو الوصــف المعبر عن تلك الحالة الهمجية التى ألهمت بليك وشيلّى على وجه الخصــوص، وأججت خيالهم فطار بهم إلى عوالم الآلهة والأباطرة الذين حكموا الأصقاع فى غيبة النظام والقانون، ثم طواهم النسيان. ولم يكن هذا الاهتمام بعالم الطبيعـــة الموحشة وسوسة شيطانية بقدر ماكان محاولة لفهم قوى طبيعية يمكن – إذا مــا أحسن ترويضها – أن تؤدى إلى إحياء ثقافى يتم من خلال الإبداع الفنى.

وأحسب أن هذه الخواطر عن الآلهة والطبيعة الوحشية تقودنا حتماً إلى التفكير فى ظاهرة الموت الراسخة فى الرومانســـية بصـــورة لانجدهـــا فـــى الكلاسيكية. ذلك أن انشغال وردزورث بكلمات الرثاء على شواهد القبـــور لـــم يكن أمراً عارضاً؛ لأن الرومانسية ما فتأت عـــبر تاريخـــها مفتونـــة بفكـــرة

---

(9) المجتمع الأبوى هو الذى تقضى ثقافته بأن السلطة والهيمنة تكونان فى يد كبير العائلة أو جماعة الأقرباء؛ ويسود فيه الاعتقاد بتفوق الرجل، وشحوب مركز المـــرأة، فـــهو مجتمـــع "ذكورى" فى المقام الأول.

(10) انظر هامش (2) من ـــا الفصل.

الانسحاق الذاتى للفرد -- التى تعد مؤشرا واضحا على انعدام الأمن والاستقرار. وإذا بحثنا عن شواهد على ذلك فلدينا فى الرومانسية الانجليزية كيتس الذى يتنازعه موقف متناقض يتأرجح بين إقبال على علاج الأسقام وإيمان بفكرة الفناء [11] ؛ ولدينا فى الرومانسية الأمريكية قصص الموت المفزعة عند إدجار ألان بو باعتبارها أقصى درجات الرعب التى تضيف إلى كثافة التجربة الرومانسية فى تناول أمور الحياة اليومية حدة وحرارة.

وعود إلى قصيدة كوليردج *Kubla Khan* السالف ذكرها، سوف نجد أن فيها درجة عالية من درجات الوعى الطاغى والإدراك العميق لما يتطلبه الفن من التزام الصدق عند الرومانسيين. ولعل من المفارقات النقدية الصارخة أن نضع هذه النفثة العاطفية المتشحة بالألم، والتى تعكس أصالة authenticity التجربة وشفافية المشاعر عند كوليردج فى مقابل اتهام بعض الدارسين له بالزيف والانتحال (انظر نورمان فرومان Norman Fruman 1971). بيد أنه من المهم أن نتذكر أن أشد ما أقلق الرومانسيين هو إستحالة الأصالة والصدق، أو بمعنى آخر أن الصوت الذى يشدو به الشاعر ليس بالضرورة هو الصوت النابع من مشاعره الحقة.

تبقى نقطة أخيرة تتصل بإشكالية الأصالة والتمرد فى الحركة الرومانسية، من حيث كونها حركة فاصلة فى تاريخ الآداب الغربية. فليس ثمة

---

(11) من المعروف أن الشاعر الانجليزى جون كيتس (1795 – 1821) اهتم فى بداية حياته بالصيدلانيات، وتدرب فى علومها، ثم درس الطب، وحصل على شهادة فى الجراحة، إلا أن حرفة الأدب صرفته عن ممارسة المهنة ممارسة الطبيب المحترف، ولكنه أشرف على تمريض أخيه توم Tom الذى مات من علته (1818). وكان لذلك كله أثر بالغ فى تعميق تجربة الحياة والموت لدى الشاعر بقية عمره القصير.

دليل قاطع على حركة مماثلة فى الأدب الصينى أو الأدب اليابانى، حتى وقت قريب جداً، مما يقطع بأن انفتاح هذين المجتمعين المحافظين لتأثيراتها كان راجعاً إلى شدة تمسكهما بالخصوصية الثقافية. ومن المفارقات أن نعد تأثير الحركة فى أمثال تلك المجتمعات كان وليد ضغوط مجتمعية خاصة بها، على حين نفترض أن تلك الضغوط المجتمعية ذاتها كانت جزءاً من العالم الذى شيده وعاش فيه الرومانسيون الغربيون.

ويبدو لى أن المأزق الذى يقع فيه نقد أدباء الحركة الرومانسية يمكن أن تلخصه كلمة واحدة محيرة هى " الأصالة authenticity " والسؤال : هل يسعى النقد المتميز إلى أن يتقبل الرومانسيين كما هم على علاتهم، وأن يبنى خطابه النقدى على أساس من ضرورات حياتهم الخاصة والعامة؟. أم أنه من الأفضل للنقد أن يفصل بين عصرنا وعصر الرومانسيين؟. صحيح أننا قد نجد فى الرومانسية إسقاطات لبعض ما يشغلنا الآن - مثل إدراك روادها لأهمية العقل الباطن وآرائهم المتفرقة حول قوة اللغة وسلطانها؛ ولكن يظل السؤال قائماً أيضاً: هل نستعيد نحن هذه الإسقاطات لأننا قادرون الآن على رؤية الرومانسية بجلاء؟. أم أننا - نحن الغربيين فى نهاية القرن العشرين - مازلنا نرى العالم بعيون هؤلاء الرومانسيين الذين اعتراهم الإحباط وترسّخ فيهم شعور الاغتراب والضياع فى غمرة بعض المنجزات الصناعية والتكنولوجية والتغيرات الاجتماعية، فمضوا فى تشييد رؤية جديدة للذات والعالم؟

# مراجع الفصل الرابع

## مراجع لمزيد من القراءة


Abrams, M.H. (1953). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition,* Oxford University Press, New York.

Bloom, Harold (1973) *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York.

_____ *et al.* (1979) *Deconstruction and Criticism*, Seabury Press, New York.

Butber, Marilyn (1981) *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background 1760 - 1830* Oxford University Press, Oxford.

Cooke, Michael G. (1979) *Acts of Inclusion: Studies Bearing on an Elementary Theory of Romanticism,* Yale University Press, New Haven.

,de Man, Paul (1984) *The Rhetoric of Romanticism,* Columbia University Press, New York.

Hartman, Geoffrey (1970) *Beyond Formalism: Literary Essays* 1958-1970, Yale University Press, New Haven.

Kiely, Robert (1972) *The Romantic Novel in England,* Harvard University Press, Cambridge.

McGann, Jerome J. (1983) *The Romantic Ideology: A critical Investigation,* Chicago University Press, Chicago.

Praz, Mario (1933) *The Romantic Agony,* translated by Angus Davidson, Oxford University Press, London.

Simpson, David (1979) *Irony and Authority in Romantic Poetry, Macmillian*, London.

Siskin, Clifford (1988) *The Historicity of Romantic Discourse,* Oxford University Press, New Yrok.

## مراجع أخرى وردت فى الدراسة

Barrell, John (1972) *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840: An Approach to the Poetry of John Clare,* Cambridge University Press, London.

___ (1980) *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Paintings 1730-1840,* Cambridge University Press, Cambridge.

___ (1983) *English Literature in History 1730-80: An Equal, Wide Survey,* Hutchinson, London.

Beer, John (1968) *Blake's Humanism,* Manchester University Press, Manchester.

___ (1977) *Coleridge's Poetic Intelligence,* Macmillan, London.

___ (1978) *Wordsworth and the Human Heart,* Macmillan, London.

Butler, Marilyn (1975) *jane Austen and the War of Ideas,* Clarendon Press, Oxford .

Cooke, Michael G. (1976) *The Romantic Will,* Yale University Press, new Haven and London.

de Man, Paul (1979) "Shelley Disfigured". In Harold Bloom et al., *Deconstruction and Criticism,* Seabury Press, New York, pp. 39-73.

Erdman, David (1954) *Blake, Prophet against Empire: A Interpretation of the History of his own Times,* Princeton University Press, Princeton.

Fruman, Norman (1971) *Coleridge: The Damaged Archangel,* Braziller, New York.

Frye, Northrop (1947) *Fearful Symmetry: A Study of William Blake,* Princeton University Press, Princeton.

George, Diana Hume (1980) *Blake and Freud,* Cornell University Press, Ithaca.

Hilton, Nelson (1983) *the Literal Imagination: Blake's Vision of Words,* California University Press, Berkeley.

Low, Donald (1977) *That Sunny Dome: A Portrait of Regency Britain,* Dent, London.

McFarland, Thomas (1969) *Coleridge and the Pantheist Tradition,* Clarendon Press, Oxford.

___ (1981) *Romanticism and the Forms of Ruin: Wordsworth, Coleridge and Modalities of Fragmentation,* Princeton University Press, Princeton.

Moers, Ellen (1976) *Literary Women: The Great Writers,* Doubleday, New yORK.

___ (1979) "Female Gothic". In George Levine and U.C. Knoepflmacher (eds), *The Endurance of "Frankenstein",* University of California Press, Berkeley.

Poovey, Mary (1984) *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley and Jane Austen,* Chicago University Press, Chicago.

Rajan, Tilottama (1980) *Dark Interpreter: The Discourse of Romanticism,* Cornell University Press, Ithaca.

Sales, Roger (1983) *English Literature in History 1780-1830: Pastoral and Politics,* Hutchinson, London.

Thorslev, Peter L., Jr. (1984) *Romantic Contraries: Freedom versus Destiny, Yale* University Press, new Haven.

Weber, Samuel (1979) *Freud Legende: Drei Studien zum Psychoanalytischen Denken,* Walter Verlag AG, Olten, Switzerland.

# الفصل الخامس

## الحداثية MODERNISM[1]

ديفيد بروكس David Brooks

---

النقد الأدبى ليس علماً مضبوط القواعد؛ ومن ثم فإن محاولات تعريف مصطلحاته غالباً ما تتطرق إلى زمان صياغتها بقدر ما يكتب عن المصطلح ذاته. ومن الصعوبات البارزة فى تعريف مصطلح "الحداثية" أن ثمة اتجاهين فكريين فيه: الأول يرى أن الحداثية تعنى جماعة معينة من الأدباء والفنانين فى عصر معين؛ والآخر يرى أنها وصف حالة فنية، أو موقف من الحديث Modern الذى ما زال قائما حتى الآن كما كان منذ سبعين سنة خلت، وربما قبل ذلك بوقت طويل.

ويتفرع الاتجاه الأول إلى آراء، بعضها يرى الحداثية سلة تحتوى على طائفة من المذاهب والحركات الأدبية والفنية (كالواقعية realism، والطبيعية naturalism، والرمزية symbolism، والانطباعية impressionism، والتعبيرية expressionism، والتصويرية imagism، والمستقبلية

---

(1) أجد من المناسب ترجمة مصطلح Modernism الذى يدل على اتجاه محدد، أو حركة معينة لها فلسفتها وأبعادها الثقافية، إلى المصدر الصناعى العربى "الحداثية"، وذلك بغية التفرقة بينه وبين المصدر الاسمى Modernity الذى تحسن ترجمته إلى نظيره العربى "الحداثة"؛ لأن الأخير لا يمثل حركة أو اتجاها بقدر ما يدل على فعل مطلق لا يناط بفلسفة معينة ولا يتقيد باتجاه محدد؛ بل يمكن أن تتخلل العصور الأدبية فترات من الحداثة دون أن تتركز فى تيار واحد أو تنتظمها حركة فلسفية ذات أبعاد ثقافية، كما ستوضح لنا هذه الدراسة.

futurism، والدوامية vorticism، والدادية dadaism، والسريالية surrealism .. إلخ). وبعضها الآخر يرى الحداثية واحدة من بين تلك المدارس؛ أو أن هناك حداثية عليا High Modernism تقتصر على نخبة متألقة من الأدباء الذين عاصروا الحرب العالمية الأولى، وبرزوا بوصفهم ظاهرة أدبية، وجمعتهم شكلا ومضمونا خصائص وملامح مشتركة (عزرا باوند Ezra Pound، ت.س. إليوت T. S. Eliot، وندم لويس Wyndhan Lewis، جيمس جويس James Joyce). ومما يزيد من تعقيد الموقف أن الحداثية كانت سمة فنية شاملة لاتقتصر على الأدب فحسب، بل طالت الموسيقى والرسم والنحت، وكانت إلى جانب ذلك ثورة عالمية الطابع أثرت في كافة أشكال الفنون الغربية ولم تقتصر على اللغة الانجليزية.

وبداية يجب على المرء أن يحاذر من الوقوع في التعميم أو خلط الأمور. فعلى حين كانت المحاولات الأولى التى خاضها الأدباء الحداثيون في انجلترا لقطع صلتهم بتراثهم الثقافى الخاص تنصب على محاكاة الأشكال والأساليب الفنية فى فرنسا، من خلال توظيف النماذج الفنية الحسية المثيرة للغرائز، لاينبغى أن نرجع الحداثية الانجليزية إلى هذا التأثير وحده، بل يجب أن نتذكر المحاولات المماثلة داخل الثقافة الانجليزية نفسها للقطيعة مع التراث أو تحديث الرؤية إليه، مثلما نجد فى محاولات توماس هاردى Hardy، وإدوارد توماس Thomas، ود. هـ. لورانس D. H. Lawrence التى كاد يغفلها التاريخ رغم قسوة ظروف روادها.

ثمة عامل آخر يجب على المرء أن يأخذه فى الاعتبار وهو أن الأطروحة النقدية للحداثية غلب على أدبياتها طابع نوعى واحد يتخلله بعض أطروحات نقدية نسائية موجهة إلى هيمنة مفردات النظام الأبوى patriarchal

لاتكاد تروى غلة الباحث. ومن ثم فإن الاهتمام المناسب بأدب المرأة خلال هذا العصر قد يؤدى إلى تصحيح مسار تاريخ الحركة الحداثية، أو كما قالت راشيل بلاو دوبليسيه Rachel Blau du Plessis:

> **إن اقتران التاريخ الأدبى الحداثى بما قدمه الأدباء الرجال عن أنفسهم يؤدى حتما إلى أن يحد من قدرة المرء على فهم أبعاد الحداثية وتداعياتهما المتداخلة، وحتى على إدراك دور المرأة الأدبى الذى يمكن أن يكون سباقا على دور الرجل. ومعجم الحداثية- الذى مازال بحاجة إلى شرح وتبسيط- مدين لجهود نسائية (عند ستين stein، ولوى Loy، ومور Moore).[2] ماريان ديكوفن Marianne Dekoven- متمثلة كريستيفا، ومتأثرة بروايات ستين- ترى "الكتابات الحداثية الطليعية للمرأة هى ضد هيمنة النظام الأبوى"، وهو موقف ضرورى لتمزيق أوصال الثقافة المهيمنة، وذلك بتركيزها على الدال signifier لاعلى المدلول signified. وترى جين كامر Jeanne Kammer أن الأسلوب الحداثى لدى ديكنسون**

---

(2) جيرترود ستين (1887- 1946) روائية أمريكية، عاشت فى باريس شطرا كبير من حياتهما. ومن أعمالهما: **ثلاث حيوات** *Three Lives* (1908)، **سيرة اليس ب. تولكاس** *The Autobiography of Alice B. Tolkas* (1933).

وماريان مور (1887- 1972) شاعرة أمريكية حققت بأشعارها شهرة فى الأوساط الأدبية، ونالت جوائز أدبية عديدة، ولها إسهام نسائى واضح فى الحركة الحداثية.

ومينا لوى (1882- 1966) ولدت فى انجلترا لأسرة من الطبقة المتوسطة، تنحدر من أصول يهودية مجرية. تنقلت للعيش فى إيطاليا ونيويورك، واستقرت ردحا من الزمن فى باريس، وخالطت فنانى الحركة الطبيعية، وعكست أشعارها تأثرا بأعمالهم. وأخيرا انتقلت إلى كلورادو (أمريكا) لتكون فى صحبة بناتها، حيث توفيت هناك.

Dickinson[3]، وماريان مور، و هـــ. و.H.D[4] تولــد مــن ضغوط الصمت "وعادات الكتمان، والتمويه، والمراوغة" التى تركت بصماتها على "التشكيل اللغــوى المخــتزل" و "علاقـــات التجـــاور Juxtaposition".

**(1986، ص 7)**

ومن الآراء المشكلة الشائعة فى تعريف الحداثية ما جـــاء فـــى **معجـــم المصطلحات الأدبية** *Glossary of Literary Terms* لأبرامـــز Abrams (1981)، حيث يقول إن معظم النقاد يتفقون على أن الحداثية "تنطـــوى علـــى قطيعة متعمدة وأبدية مع الأسس التراثية لكل من الثقافة الغربية والفن الغربـــى"، وأن الداعين إلى هذه القطيعة "مفكرون يضعون الثوابت التى طالما نهض عليها النظام الاجتماعى، والدين، والأخلاق، وما يملأ جوانح النفس الإنسانية، علـــى محك التساؤل- مفكرون مـــن طـــراز فريدريـــك نيتشـــه (1844- 1900)، وماركس، وفرويد، وجميس فريزر Frazer الذى أبرز كتابه **الغصن الذهبـــى** *The Golden Bough* (1890- 1915) العلاقة بين المعتقـــدات المســـيحية الأساسية والأساطير والطقوس البدائية". ثم يقول إن النشـــاط الحـــق للحداثيـــة الأدبية بدأ "بعد الحرب العالمية الأولى التى زعزعت إيمـــان النـــاس بمبـــادئ حضارة الغرب وثقافته، وزلزت ثقتهم فى استمرارها" (ص 109).

---

(3) إميلى ديكنسون (1830- 1886) شاعرة أمريكية عرفت بقصائدها الغنائية القصـــيرة ذات النفس الصوفى من الشعر المرسل.

(4) اختصار عرفت به الشاعرة الأمريكية هيلدا دوليتل Hilda Doolittle (1886- 1961) التى اختلف النقاد حول موهبتها الشعرية، وأجمع الرأى على أنها إحدى رائدات الحركة الشعرية النسائية فى أمريكا.

ويجوز أن نقبل هذا التعريف المعلب الجاهز، إلا أنه بحاجة إلى توضيح. ذلك لأن جذور الحداثية الأدبية ضاربة بلا مراء فى كتابات أدباء حاولوا التكيف مع الفلسفة الجديدة للوجود الإنسانى التى خرجت من عباءة فكر مختلف، وإن كان ذا صلة حميمة بها، ونقصد به فكر دارون وماركس ونيتشة وآخرين. ونستشهد على ذلك بأمثلة بالغة الاختزال والتعميم فى آن واحد: فإذا كان المفهوم الذائع للإنسان قبل دارون هو الملاك الهابط إلى الأرض، فقد صار بعد ظهور كتاب **أصل الأنواع** *The Orgins of Species* (1859) لا يعدو صورة قرد من سلالة أرقى. وإذا كان المفهوم الشائع للتاريخ قبل ماركس هو أنه شئ يستطيع الفرد أحيانا أن يلعب فيه دورا حيويا، فقد صار، فى جانب كبير منه، بعد **رأس المال** *Das Kapital* (الجزء الأول 1867) رد فعل للمتغيرات الاقتصادية. وإذا كان المفهوم العام للفعل الإنسانى قبل فرويد يرتكز على افتراض معرفة الإنسان بنفسه وعلى حضور ذهنه، فقد قدم كتاباه **تفسير الأحلام** *The Interpretation of Dreams* (1900)، و**علم الأمراض النفسية العامة** *The Psychopathology of Everyday Life* (1901) وغيرهما، رأيا مزعجا مؤداه أن ليس بمقدور المرء أن يعرف سوى الأسباب الظاهرة لمثل هذا الفعل. وإذا كان المفهوم المتداول للأخلاق قبل نيتشه هو أنها قانون راسخ لا يمارى فيه، قانون يؤمن بإله قائم بذاته خارج كيان الإنسان، ومن ثم لا يجوز عليه الفناء، فقد صار بعد كتابيه **هكذا تكلم زرادشت** *Thus Spake Zarathust* (1883- 1885)، و **العلم المسرور** *The Gay Science*[5] (1882) ضربا من الوهم الضرورى الذى أبدعه خيال الإنسان، ومن ثم يجوز عليه التبديل تبعا لحاجة هذا الإنسان.

---

(5) اعتمدت فى ترجمة عنوان هذا الكتاب على الدكتورعبد الرحمن بدوى فى كتابه: **نيتشه**=

وعلى الرغم مما يبدو فى ذلك الإيجاز من فجاجة، فلا يخفى على المرء أنه منذ منتصف القرن التاسع عشر تقريباً اهتزت أسس الأفكار السائدة حول طبيعة الإنسان ومكانته. وحينما آذنت شمس القرن بالمغيب وجدنا طائفة من الأدباء والفنانين على امتداد دول الغرب ينمو لديهم إحساس بالخوف من المستقبل، ويعتريهم القلق على مصير الوجود الإنسانى، وكأنما انتزع الإنسان من عالمه انتزاعاً، وصار يبحث عن بديل آخر، بديل تتحكم فيه خيارات شتى. وتغطى الحداثية فى أوسع معانيها شكلاً وموضوعاً- كل محاولات التفكير والتكيف التى بذلت فى سبيل اللحاق بكل هذه المتغيرات الثقافية للعصر، والتى ضمتها أعمال أدبية بدءاً من جورج مور Moore وجورج جيسنج Gissing إلى جويس ونِدْم لويس Wyndham Lewis، ومن براوننج Browning وآرنولد Arnold إلى إليوت وباوند.

ولكن يعيب هذا المفهوم أنه يقصر الحداثية على تلك الفترة، ويغفل المحاولات السابقة التى بشرت برؤية جديدة للإنسان. وعلى المرء إما أن يرجع مفهوم الحداثية الأدبية إلى فترة زمنية بدأت تتدفق فيها أعمال فلوبير Flauber، وويتمان Whitman، وبو Poe (التى أنفق بودلير Baudlaire فى ترجمتها شطراً كبيراً من حياته)، مروراً بأعمال طائفة أخرى من الكتاب الذين تسلل تأثيرهم بطيئاً إلى الساحة الأدبية فى انجلترا (الدراما الاسكندنافية وتأثير إبسن Ibsen على شو Shaw وجويس مثلاً، والرواية الفرنسية والروسية، والشعر الأمريكى، ودراسات باوند لترجمات إرنست فيولسا Ernest Fenollosa، أو

---

=(خلاصة الفكر الأوربى- سلسلة الفلاسفة- مكتبة النهضة المصرية، 1939) ص 100. وكنت أميل إلى ترجمته بـ **العلم البهيج**، ولكن أخذت فى الاعتبار تخصص الدكتور بدوى ودراساته العميقة فى الفلسفة، وإجادته للألمانية التى قرأ فيها أعمال نيتشه.

تأثير آداب الأمم النائية كاليابان والصين). وإما ينبغى على المرء أن يفصل بين مرحلتين: مرحلة ما قبل الحداثية pre- Modernism التى تضم التيارات المذكورة آنفاً، وتمثل فى بداياتها ما يمكن أن نطلق عليه نقله معرفية سبقت ظهور كتاب **أصل الأنواع**، وما زالت سارية المفعول فى أحسن الآراء؛ ومرحلة الحداثية العليا High Modernism أو الحداثية الحقة Proper Modernism التى بدأت فى سنة 1914 أو قريباً منها.

ومهما يكن من أمر، فممّا لاشك فيه أن كل كاتب من هؤلاء المعدودين بين الحداثيين البارزين الذين سوف نشير إلى أعمالهم، قد بدأ عند نقطة ما من حياته تغير فيهما تفكيره؛ وإن اختلف الناس بشأن بعضهم اختلافاً بيناً. فهاهو د. هـ. لورانس يزعم أن "سنة 1915 شهدت نهاية العالم القديم" *(Kangaroo, 1923)*؛ وها هى فرجينيا وولف تقول على لسان مستر بنيت Mr. Bennett ومسز براون Mrs Brown (1924) إنه "فى ديسمبر سنة 1910 أو حوله تقريباً تغيرت شخصية الإنسان" (ص 321)؛ بينما قد يختار عزرا باوند مناسبة تدشين النزعة التصويرية Imagism فى الكافتيريا الملحقة بالمتحف البريطانى فى أبريل سنة 1912؛ ويختار هـ. ج. ويلز H. G. Wells الأزمة المغربية سنة 1905. وحتى الدارسون المحققون للحداثية لايكادون يتفقون على بداية واحدة: فمثلاً هارى ليفين Harry Levin (1966) يرى أنه بين سنتى 1922 و 1924 شهد العالم مدّ الحركة الحداثية؛ بينما يفضل ريتشارد إيلمان Richard Ellmann (1966) سنة 1900 بداية عنفوان الحركة.

ومهما يكن من اختلاف الآراء فلا يخفى علينا أنها تحدد هوية عصر، بل ينبغى ألاّ تصيبنا الدهشة حين نجد ما يشبه الإجماع- فى أعمال الحداثية المختارة- على أن العقود الأربعة بين 1890 و 1930 هى الفترة التى شهدت

ميلادها وذروتها. إن العصر الفيكتورى الطويل قد انتهى فى سنة 1901، وانقشعت فترة الحكم الانتقالية لإدوارد السابع فى سنة 1910، وأعقب ذلك- كما حدث بعد موت إلزابيث الأولى من ثلاثة قرون خلت- تغير اجتماعى ذابت معه الفوارق الطبيعية "وتبدلت العلاقات الإنسانية: علاقات السادة والخدم، والأزواج والزوجات، والآباء والأبناء. وعندما تتغير العلاقات الإنسانية يصاحبها تغير فى الدين والسلوك والسياسة والأدب" كما تقول فرجينيا وولف (1966، ص321). ووقعت الحرب العالمية الأولى فرسخت فى نفوس الكثيرين اعتقادا سبق إليه طليعيو الحركة *avant garde*، وهو أن الحضارة الغربية تنطوى على خطأ ما، وأن الأدباء والفنانين قد تخلفوا عن إدراكه، وأن صيغ الفن وأساليب الفكر لم تكن عاجزة فحسب عن علاج الخطأ، بل ربما عاقت قدرة المرء عن رصده وتقييمه فى المقام الأول. ومن ثم صارهم الحداثية الأول واختيارها الحاسم أن تراجع التراث الأدبى، وأن تتمرد على نماذجه النمطية المباشرة، بصورة تختلف عن حركات التمرد السابقة قوة وسرعة واتساعا وسباقا مع الزمن، فخرجت إلى الوجود فى وقت واحد أعمال الحداثية الكبرى (ظهور رواية جيمس جويس **يوليسيس** *Ulysses*، وقصيدة إليوت **الأرض الخراب** *The Waste Land* ، وديوان ريلكه Rilke **مراثى دوينو** *Duino Elegies*[6] ، وطائفة كبيرة أخرى من الأعمال المتميزة فى عام واحد 1922، مما يعنى وصول الحداثية إلى ذروتها).

---

(6) رينيه كارل فيلهم جوزيف ماريا ريلكه (1875- 1926) الذى ولد فى براغ، هو شاعر ألمانى مشهور بالنفس الغنائى العذب فى شعره، وله دواوين كثيرة، ربما كان الديوان =

وربما خلفت أحداث الحرب العالمية الأولى العاصفة وراءها آثاراً مدمرة، ولكن يبقى أن المناخ كان مهيأ من قبل، وأن الأرض كانت ممهدة. ولو استقرأنا الأعمال الأولى للأدباء الذين عدهم أبرامز ركيزة الحركة الحداثية، فسوف نعثر فيها على طائفة من مفردات التطور والحداثة فى مرحلة ما قبل الحرب (ولنقرأ مثلاً رواية جويس أهل دبلن *The Dubliners* (1905)، وقصيدة **إليوت بروفروك Prufrock** (1909)، وقصائد باوند **المُبحْر The Seafarer** (1909)، و **ليوتشى Liu Ch'ê، وفى محطة المترو** *In a Station of the Metro* (1931) على التوالى). وتأتى أعمالهم الكبرى التى تلت الحرب نتاجا طبيعيا لما سبقها من تجارب، ومتأثرين فيها أيضا – كما اعترفوا صراحة – بأعمال كونراد Conrad، وجيمس James وإبن، وإرنست هيوم Hulme، وبراوننج، وبالرمزيين الفرنسيين *Symbolistes* التى انطوت على البدايات الفنية للحداثية العليا.

إن قصر الحداثية – كشأن معظم "الحركات" الأدبية – على عصر محدد مجازفة لها مخاطرها؛ ذلك أن أى نص قد يحتوى على بعض مظاهر الحداثة تواصلا وتعانقا مع اللحظة الراهنة، كما أكد بول دى مان وآخرون حينما ذهبوا إلى أن ما يتميز به عمل ما فى عصر معين عن عمل آخر ينبغى أن نبحث عنه فى كلا العملين، وأن الحدود الفاصلة فى التاريخ الأدبى لاترجع إلى وجود علامات فارقة فيه بقدر ما تعود إلى فشلنا فى قراءة النصوص قراءة فاحصة.

---

=المذكور أشهرها. وقد بدأ نظمه قبيل الحرب العالمية الأولى وأتمه بعدها بوقت ليس بالقصير، وفيه يكشف ريلكه عن مشاعر صوفية ذاتية، وعن أشواقه الروحية للخلاص والوصول إلى حالة نفسية من السكينة فى عالم الواقع المؤلم.

إن دى مان لايعرض فى هذا المقام للحداثية بقدر ما يتناول "حداثة Modernity" لاتميز مرحلة تاريخية منعزلة، بل سلسلة من لحظات "متألقة incandescent" تتوهج بها رغبة " فى إزالة كل ما سبق، على أمل الوصول أخيرا إلى نقطة يمكن أن نسميها الحاضر الحق، نقطة ابتداء لانطلاقة جديدة" (1971، ص 148). ويزيد تيرى إيجلتون الأمر تفصيلا إذ يكتب :

> **إن الوصول إلى تلك الحالة يتولد من إحساس المرء بأن اللحظة التاريخية مثقلة بالأزمة ومنذرة بالتغيير... إنها لحظة تثير حيرة المرء وتشحذ عزيمته، تزرع الشك فى نفسه وتدخل السرور على قلبه، تؤرقه وتستثير مشاعر زهوه فى آن واحد... لحظة يتشبث فيها المرء بالتاريخ وينكره فى الوقت ذاته أمام صدمة الحاضر الراهن الذى يتخذ ذريعة مريحة لدفن كل المنجزات السابقة فى "مقبرة التراث".**
>
> **(1986 ، ص 139)**

ومن ثم يمكن أن ننظر إلى "الحداثية Modernism" لابوصفها لحظة تاريخية بل باعتبارها أحدث اللحظات التاريخية ولعلها أجسرها على الإطلاق، على حين أن "الحداثة Modernity" مصطلح يجوز إطلاقه على فترات من تاريخنا الأدبى، نستعين به لوصف بعض أدباء العصر اليعقوبى Jacobean، أو بعض أدباء عصر إعادة الملكية Restoration وبداية القرن الثامن عشر، كما نصف به بعض الأدباء فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

وبدل أن نتحدث عن فترة واحدة من "الحداثية Modernism" يحسن بنا أن نتحدث عن عدد من الفترات شغل فيها الأدباء والمفكرون بهموم الحداثة modernity، وفى غمرة تلك الهموم (كما طرح دى مان) نتناول ما انطوت

عليه من رغبة محمومة فى نبذ الماضى. وسواء صارت هذه الرغبة هى الأخرى شاغل عصر معين، أو ظلت كامنة تحت السطح، فسوف نظل على رأينا أن مصطلح "الحداثية"- إذا ما حددنا مجال استخدامه - هو المناسب فى هذا المقام، وأن ثمة عوامل مصاحبة، بل وثيقة الصلة به - تتجلى فى كل مجالات استخدامه وتطبيقه. ولو كانت الحداثة - بإعتبارها ظاهرة أدبية تاريخية ذات دلالة أوسع - تمثل مختلف مراحل استيعاب التحولات الكبرى فى بنية المعرفة والعقائد الإنسانية وفهمها وهضمها، فيمكن القول أيضًا إن هذه التحولات تتخذ مسميات أخرى بالفعل؛ ولكن يبقى أن ما حدث فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين له ملامحه المميزة وظروفه الفكرية والتاريخية الخاصة.

ومما لاريب فيه أن محور هذه التحولات هو الحاجة إلى اتخاذ موقف ما تجاه مختلف الظواهر الحتمية التى فرضت نفسها فى أواخر القرن التاسع عشر. وتتراوح رد الفعل فيها بين محاولات للتكيف والتمثل، وأخرى للهرب أو تجاوز تلك الظواهر الحتمية؛ مما يساعدنا على تفسير تعدد أشكال الحداثية وموضوعاتها واستراتيجياتها. بيد أن ردود الفعل فى معظمها جرت إلى موقف متناقض من الماضى القريب، ومن الزمن بالضرورة؛ وكان ذلك عاملاً قوياً وحّد بين مختلف أشكال الحداثية وموضوعاتها واستراتيجياتها: فمن حيث تصدر عن رغبة فى القطيعة مع الماضى، يغلب عليها أيضا إحساس بالضياع. أو بعبارة أخرى: ثمة حاجة إلى رفض الماضى القريب، ورغبة فى إعادة صياغة التاريخ أو تفسيره بطريقة متحررة من الخطاب الموروث.

إن هذا المفهوم الشائع للحداثية - وحاجتها المحلة للاستيقاظ من "كابوس التاريخ"، وتحقيق التلاحم مع "الواقع" الذى يظن فيه التحرر من التقنيات

الموروثة والقيم الثقافية البالية (دى مان، 1971، ص 146 - 147) - يضرب بجذوره فى فكر نيتشه الذى يرى أن عدم القدرة على نسيان الماضى أمر لايميز الإنسان عن الحيوان فحسب، بل يحجب أيضا طبيعة الإنسان الحقة. ذلك لأن الإنسان - كما ذهب نيتشه- لن يستطيع القيام "بأى عمل إنسانى عظيم" إلا إذا تخلى عن الماضى تماما، وإلا إذا عاش حياته من منطلقات غير تاريخية (**توظيف التاريخ وإساءة توظيفه The Use and Abuse of History** [1874] 1910، ص 11).

ويذهب دى مان خطوة أبعد، فيقول :

> **" وحالما تعى الحداثة استراتيجياتها - وهى لامحالة فاعلة مادامت الحاجة قد دعت إليها.. ومادامت قد وضعت المستقبل نصب أعينها - فإنهما سرعان ما تكتشف أنها طاقة هائلة لاتولد التاريخ فحسب، بل تصبح ذاتها جزءا من مشروع بالغ القوة يضرب بجذوره فى الماضى.. فالحداثة باعتبارها بعض مبادىء الحياة، تصبح ذاتها مصدرا وأصلا، وتتحول إلى طاقة توليدية غير منفصلة عن التاريخ. إن من المستحيل أن نتجاوز التاريخ باسم الحاضر، أو ننسى الماضى باسم الحداثة، لأن كليهما معقود بسلسلة زمنية تقودهما إلى مصير مشترك".**
>
> (1971 ، ص 150)

إن " النسيان الفظ ruthless forgetting" للماضى الذى يعد ملمحاً أساسيا من ملامح الحداثية، لاينطوى - فى رأى دى مان ونيتشه كذلك - على تناقض ومغالطة يستحيل معها اتباعه، بل يمكن أن يكون بذاته حافزا على أعظم لحظات الإبداع الخلاق تأثيرا . فليس الأدب "إلا محاولة دائبة لتفكيك الأوصال

وتدمير الكيان كى يولد من جديد، والإحالةً من العجز الدائم الذى يسبق الإفاقة من كابوس التاريخ". (إيجلتون، 1986، ص 136).

وتطبع هذه السمة أعمال الحداثية الكبرى: **الأرضى الخراب، والأناشيد** *The Cantas* لعزراباوند، ورواية **يوليسيس**. فعلى الرغم من أن كلاً منها يتحرق شوقاً للإفاقة من كابوس التاريخ، لايخلو أى منها من خيط دقيق ومعقد يشده إلى الماضى، وبخاصة الماضى الأدبى. إنها أعمال لاتتنكر للتراث ولا تناصبه العداء، بل تحاول أن تعيد صياغته، وأن تتجاوز قضايا الماضى القريب المباشرة، وتنتقى ما يصلح من الموروث الأدبى الزاخر سواء على الصعيد المحلى أو الإنسانى. ولما كانت هذه الأعمال فى اندفاعها الإبداعى على وعى تام بمنطلقاتها، فإنها ما برحت تذكرنا وتحتفظ فى ثناياها بكل ما حاولت التمرد عليه وتجترّه فى صياغة جديدة. وسواء علينا أن نعتبر هذا الصنيع ملمحاً من ملامح الحداثية نفسها أو مرحلة أساسية وحاسمة فى تطورها، فليس أمامنا إلا أن نسلّم بما طرحه دى مان من قبل، وأن نعترف بأن هوية الحداثية كامنة فى طبيعة الحوار الذى تقيمه مع التاريخ بأكثر من كونها قطيعة معه.

ولكن هل يكفى الحديث عن أسباب حيرة هؤلاء الرواد الحداثيين من خلال الإطار النظرى فحسب؟ أو بعبارة أخرى: هل ينبغى أن ننظر إلى ولعهم بالحداثية على أنه اندفاع مكثف محموم وراء القضايا الخالدة للحداثة من أجل الحداثة، بصرف النظر عن العوامل التاريخية المباشرة والقضايا الزائلة التى تفرد بها العصر؟. إننا لو فعلنا ذلك لوقعنا فى تناقض غير محمود العواقب؛ ذلك لأن الحرب العالمية الأولى كانت حدثاً بالغ الخطر والأثر، سرعان ما ألقى بتبعاته على الفنانين والأدباء، فلم يجد الكثيرون منهم بداً من الانخراط فى حداثية حقة تختلف عن مسلكها الأول الذى أنكر التاريخَ وتجاهل الماضى.

وفى العقود التى سبقت الحرب ظهرت أعمال أدبية يسرى فى أوصالها إحساس بالضياع والاغتراب على المستوى الفردى والثقافى. فقد بلغ طلب الإنسان للمعرفة الذروة وتجاوز الحد، وانتهى إلى شعور حاد بالقلق ومزيد من اغترابه عن صورته المعهودة لنفسه. وخير شاهد على ذلك أعمال أدبية بالغة التنوع، ومنها روايات جوزيف كونراد **قلب الظلام** *The Heart of Darkness* (1899)، وأوسكار وايلد **صورة دوريان جراى** *The Picture of Dorian Gray* (1980)، وجورج مور **مياه استر** *Esther Water* (1894)، وويلز *Tono Bungay* (1909)، وفورد مادوكس فورد F. Madox Ford **الجندى الطيب** *The Good Soldier* (1915). إن الشخصيات المحورية التى خاضت طوال هذه الروايات حياة عريضة من التجارب والمعرفة، تقف فى نهاياتها معزولة، ومحرومة إلى حد كبير من جنى ثمار جهودها فى عالم صنعته وعمرته.

ولم تكن هذه السمة فى بواكير الأدب الحداثى أمراً متعمداً أو مقصوراً عليها؛ فقد نجد فى بعض الأشكال الجماهيرية لروايات السجن imprisonment وخلط الهوية wronged identity تنويعاً مثيراً يضرب على أوتار الشخصيات المزدوجة والزنازين ذات الممرات السرية المتداخلة التى تجسد وضعاً غير مريح ينتقل فيه الإنسان من المطلق اللامحدود إلى النسبى المحدود، ومن عالم لا يسمع فيه إلا صوته إلى عالم الواقع الذى يغص بالأصوات. وتستطيع أن تلمس ذلك بداية من رواية ألكسندر دوماس **الكونت دى مونت كريستو** (1844)، مروراً برواية ماركوس كلارك Marcus clark **حكم بالسجن المؤبد مدى الحياة** *For the Term of his Natural Life*

(1872)، **وسجين زندا** لأنتونى هوب (1894)، وانتهاء برواية فرانــز كافكــا "القلعة *The Castle* (1926).

وعلى حين لم تفتلع الحرب العظمى الأولى إحساس الفرد بالانســحاق والضياع، كان ثمة إحساس مختلف يسرى فى أوصال الأعمال الأدبية الكــبرى التى تلت الحرب، والتى تجسد خصائص الحداثية الحقة. فلم تعــد التســاؤلات الحائرة ولا التجارب الثائرة بعض تجليات الاغتراب، بل صارت لدى هــؤلاء الأدباء الذين تحملوا الصدمة الحضارية الأولى، من أكبر العوامل على استقرار وجدانهم وحفظ توازنهم الثقافى. ولن تجد فى قصيدة **الأرض الخراب** ولا فــى رواية **يوليسيس**، ولا فى **أناشيد** عزرا باوند، هذا الشعور الطاغى بالانســحاق والضياع، بقدر ما كان هذا الشعور نفسه حافزاً للبحث عن مخرج أو طريــق يحرر وجدان هؤلاء الأدباء من قبضته المهلكة. لقد أدت تساؤلات هؤلاء الأدباء وبحثهم الدائب عن تجارب جديدة إلى التصدى للقيم الثقافية الموروثة فــى أدب ما قبل الحرب التى عاصروها وعرفوا رموزها عن كثب، واعتبروا أدب تلــك المرحلة (وبخاصة شعر شعراء الانحطاط decadent poets فــى تســعينيات القرن التاسع عشــر: دوســون Dowson، وجونســون Johnson، وييتــس Yeats) تعبيراً عن تجارب ذاتية دفع إليها إحساس الفنان بالاغتراب، وشــعوره بعجز الفرد عن الفعل.

وكان طائفة من الأدباء- وخاصة شعراء النزعـــة التصويريـــة- قــد خاضوا قبيل الحرب محاولات لسد الهوة الفاغرة بين الفن والحياة، ثم جـــاءت الحرب لتؤكد للكافة صدق دعاوى هؤلاء. لقد كان باوند على سبيل المثال يؤكد منذ سنة 1912 ما اكتشفه الشاعر ولفريد أوين Wilfred Owen فى خنـــادق المعارك، وعبر عنه ببلاغة فى إهدائه الشهير لبعض كتبه: "لايدور هذا الكتــاب

عن الأبطال؛ فالشعر الانجليزى ليس بعدُ مهيأ للحديث عنهم". وبعبارة أخرى كان باوند يرى أن الشعر الانجليزى مثقل بتقاليده وموضوعاته الموروثة، وأشكاله العروضية الراسخة، وخصائصه النغمية، ومعجمه الشعرى وموضوعاته، مما حدَّ كثيراً من قدرته على تصوير الواقع الحى تصويراً دقيقاً ومباشراً.

وعندما أخذ الكتاب يعيدون تقييم أدوارهم الثقافية بعد الحرب الأولى، تركزت أبصارهم على طرق الإدراك والمعرفة، كما بدا من "المبادئ الثلاثة" للنزعة التصويرية Imagism التى طرحها باوند (1912):

**1- التناول المباشر "للغرض" سواء أكان ذاتياً أم موضوعياً.**
**2- عدم استخدام أى كلمة لا تسهم فى التصوير.**
**3- بالنسبة للإيقاع: أن ينظم الشاعر على أساس من تدفق الجملة الموسيقية، لا على أساس الوزن العروضى.**

(طبعة 1960، ص 3)

ولم يكتف هؤلاء الأدباء بمواجهة واقع مفترض وراء العوالم الخيالية الظاهرة، التى استحوذت على ألباب أدباء العصر المنصرم وحددت لهم تقنيات الكتابة، وهَّمشت وجودهم أو دفعتهم إلى مجاهل الاغتراب، بل مضوا يطورون أدواتهم وتقنياتهم كى يتوافق أدبهم مع المهمة المنوطة بهم. ومن ذلك أنهم أعادوا النظر فى أنظمة الكتابة، أى فن الأدب، فى ضوء المعطيات الجديدة للفكر اللغوى التى جعلت للغة مكان الصدارة على كافة الأصعدة، وذلك حتى لايظل الأدب فى مواجهة دائمة مع الواقع.

وكان هذا إيذاناً ببدء مرحلة الحداثية الكبرى أو العليا وظهور جويس وباوند وإليوت وستين وغيرهم، مرحلة النصوص التى تعبر عن نفسها بجسارة

وجرأة، نصوص تجسد وتصور "مشاعر السخط والتمرد على النظرة المألوفة للواقع" (Munton, 1984)، وتخرج على تقاليد القص والتصوير الموروثة، بل على البناء التقليدى للجملة والكلمة. وبهذا الصنيع لفت هؤلاء الأدباء انتباه الناس إلى ما ينبغى أن تكون عليه الرواية أو القصيدة أو المسرحية، بل حاولوا كذلك التملّص من أن يفرض عليهم خطاب إبداعى واحد مهما كان اقترابه أو تصويره "للواقع". ومن ثم فإنك قد تجد كل فصل فى رواية **يوليسيس** مثلاً يوظف صيغة سردية مختلفة، ويحض القارئ على اكتشاف مواطن الخروج على الصيغ المألوفة ومقارنتها. ونجد أن طريقة الكتابة التى يتبعها باوند فى **الأناشيد** تتغاضى عن النسق المنطقى للخطاب التقليدى، وتدعو القارئ إلى ترتيب شظاياها التصويرية وتفسيرها حسب قدرته وفهمه.

لقد عكست أعمال هؤلاء الأدباء تطوراً بالغ الدلالة فى استخدامات اللغة، بحيث صارت تعبيراً وصورة للوجود الإنسانى فى العصر الحديث. ولم يكن غريباً أن يتزامن هذا التطور مع بداية تخلّق النظرية اللغوية الحديثة (البنيوية) فى جنيف على يد فرناندى سوسير فى **محاضرات فى علم اللغة العام** *Course in General Linguistics* (1916). وعلى حين لا ينبغى أن نقصر الحداثية على ما قدمه باوند وجويس وإليوت... فى هذا المجال، لاننكر أن محاولاتهم الإبداعية بلغت بها الذروة التى اصطلحنا على تسميتها بالحداثية العليا، وهى من ثم امتداد منطقى وطبيعى لعملية طويلة من تقييم العلاقة بين الإنسان والواقع، وبين الماضى والحاضر.

ولو نظرنا إلى أعمال الحداثية العليا من زاوية بنيوية سابقة لأوانـــهما، فسوف نلتمس بعض العذر لما وجّه إليها من نقد. ومن ذلك أنها تســـرف فـــى الاستغراق فى عالم الشخصية الفردية ضاربة صفحاً عن السياقات الاجتماعيـــة الأرحب، مما يجعلها شواهد على انحلال عصرها بأكثر من كونـــها رد فعـــل مضاداً له؛ فضلاً عما تُرمى به نصوص حداثية كثيرة مـــن تـــهم "الاســـتغلاق المحير"، والاستعلاء على القارئ، وممالأة سياسة السلطة الحاكمة (لـــو كـــاش Lukacs، 1963؛ أو جيمسون Jameson، 1979). ويستطيع النقد البنيوى أن يبين لنا أيضاً أن أعمال جويس وباوند ولويس والآخرين هى استلاب لشـخصية الفرد ذاتها، مقللاً من شأن مضامينها النبيلة بغيـــة تحليـل أنظمتـــها الشـكلية (البنيوية) التى تعمل وتتحكم فيها، وعلاقتها الحميمة فى حقيقـــة الأمـــر بعـــالم خرجت عليه أو أنكرته جملة.

أما "استغلاق" كثير من النصوص الحداثية فيعود بلا شك إلى طائفة من الأسباب، قد يأتى فى مقدمتها التركيز على النص **المكتوب** *writerly* أكثر مـــن التركيز على النص **المقروء** *readerly*، أو يكون مرجعه إلى رغبة الكاتب فى شحذ ملكة التفكير لدى القارئ حول الموضوع، بـــدلاً مـــن فـــرض أســـاليب الموضوع ذاته عليه. وقد يكون مرده إلى اهتمام الكتّاب بأن يظل نسيج أعمالهم محتفظاً بحضور الماضى حضوراً قوياً، أو ربما ينبع من إيمان بفلسفة ســـابقة على فكر ينتشه، فلسفة تؤكد دور الإدارة الإنسانية فى التغلب على العود الأبدى eternal recurrence[7] . وأياً كان مرجع ذلك "الاستغلاق" فالأفضل ألاّ ننظر

(7) العود الأبدى مذهب فلسفى آمن به الرواقيون، ونيتشه فيما بعد، وفحواه أن ما هو كـــائن قد كان فعلاً، وسيكون مرات أخرى تستعصى على الحصر؛ ومن ثم فلا توجد ثوابت يقينيـــة،

إليه على أنه استعلاء مقصود تجاه القارئ، بل يجب أن ننظر إليه في ضوء الإغراب estrangement [8] أو التغريب الذى روّج له الناقد الشكلانى الروسى فيكتور شكلوفسكى (1965) حينذاك، ولم يكن متداولاً فى حينه لدى معظم الحداثيين الانجليز. وأخيراً قد لايكون هذا "الاستغلاق" البادى فى كثير من النصوص الحداثية ناجماً عن وسائلها وإجراءاتها وموضوعاتها بقدر ما هو تعبير عن أزمة الحضارة الغربية، وعن الرغبة العارمة التى دفعت محاولات الحداثيين للبحث عن طرق فكرية واجتماعية للخروج منها.

---

وإنما كل شئ قابل للحدوث والتكرار، وعلى الإنسان الأعلى Superman أن ينبذ البحث عن الحقائق المطلقة ويتقبل العود الأيدى شرطاً للوجود وفرصة لتحقيق الذات. ولايخفى أن هذا المذهب يناقض ما تدعو إليه الأديان والفلسفات الأخلاقية من أن العالم- وإن بدت أحداثه أحياناً وليدة الصدفة المحضة- يجرى وفق نظام فريد وثابت نحو غاية تجعل لوجود الإنسان هدفاً ومعنى.

(8) التغريب أو الإغراب Ostranenie ، أو نزع الألفة defamiliarisation، مصطلح صاغة الشكلانيون الروس الذين نادوا بأن اللغة الأدبية تختلف بالضرورة الفنية عن اللغة العادية، لأنها تستعلى على مألوف الصياغات اللغوية، ومن ثم تكتسب طاقة تعبيرية جديدة تساعد على نزع الألفة عن الأشياء المألوفة المراد تصويرها، وإحداث التغريب المطلوب لنراها فى صورة جديدة لم نتعود عليها وانظر أيضاً هامش رقم (15) من الفصل الأول- القسم الأول.

## مراجع الفصل الخامس

### مراجع لمزيد من القراءة


Bradbury, M. and McFarlane, J. (eds) (1976) *Modernism,* Penguin, Harmondsworth.

de Man, Paul (1971) "Literary History and Literary Modernity." In Paul de Man, *Blindness and Insight,* Oxford University Press, London.

Eagleton, Terry (1986) "Capitalism, Modernism and Postmodernism:. In Terry Eagleton, *Against the Grain: Selected Essays,* Verso, London.

Ellmann, Richard and Feidelson, Charles (eds) (1965) *The Modern Tradition: Back-grounds of Modern Literature,* Oxford University Press, New York.

Ford, Boris (ed.) (1963) *The Modern Age,* (vol. 7 of *The Pelican Guide to English Literature),* Penguin, Harmondsworth.

Kenner, Hugh (1971) *The Pound Era,* University of California Press, Berkeley.

Kristeva, Julia (1980) "The Ethics of Linguistics ", Word, Dialogue, and Novel ' and ' From One Identity to an Other '. In Julia Kristeva, *Desire In Language,* edited by Leon S. Roudiez, Basil Blackwell Oxford.

Levenson, M. H. (1984) *A Genealogy of Modernism: A Study in English Literary Doctrine 1908- 1922,* Cambridge University Press, Cambridge.

Lukács, Georg (1963) 'The Ideology of Modernism'. In Georg Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism,* translated by J. and N. Mander, Merlin Press, London [essay first published 1955].

Pound, Ezra (1960) *Literary Essays,* edited by T. S. Eliot, Faber & Faber, London.

Schwartz, S. (1985) *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot and Early Twentieth Century Thought,* Princeton University Press, Princeton.

Wilson, Edmund (1931) *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870 to 1930,* Charles Scribner's Sons, New York.

مراجع أخرى وردت فى الدراسة

Abrams, M. H. (1981) *A Glossary of Literary Terms,* 4th edn, Holt, Rinehart & Winston, London.

Du Plessis, Rachel Blau (1986) *H. D.: The Career of that Struggle,* Harvester press, Brighton.

Ellmann, Richard (1960) 'Two Faces of Edward'. In Richard Ellmann (ed.), *Edwardians and Late Victorians,* Columbia University press, New York, pp. 188- 210.

Jameson, Fredric (1979) *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist,* University of California Press, Berkeley.

Levin, Harry (1966) 'What Was Modernism'. In Harry Levin, *Refractions: Essays in Comparative Literature,* Oxford University Press, new York, pp. 271-95.

Munton, Alan (1984) 'Fredric Jameson: Fables of Aggression' in Seamus Cooney (ed.), *Blast 3*, Black Sparrow Press, Santa Barbara.

Nietzsche, Friedrich (1982) *Daybreak,* translated by R. J. Hollingdale, Cambridge University Press, Cambridge [first published 1881].

________ (1910) 'The Use and Abuse of History'. In Friedrich Nietzsche, *Thoughts Out of Season: part 11,* translated by Adrian Collins, T. N. Foulis, Edinburgh [essay first published 1874].

Shklovsky, Viktor (1965) 'Art as Technique'. In Lee t. Lemon and Marion J. Reis (eds and trans), *Russian Formalist Criticism: Four Essays,* University of Nebraska Press, Lincoln [essay first published 1917].

Woolf, Virginia (1966) *Collected Essays,* vol. 1, edited by Leonard Woolf, The Hogarth Press, London.

# الفصل السادس

## ما بعد الحداثية POSTMODERNISM [1]

روبرت ب. راى Robert B. Ray

لما كانت كلمة "حديث modern" تعنى ببساطة فى الاستخدام الشـــائع "معاصر contemporary"، فإن مصطلح "ما بعد الحداثية postmodernism" يبدو من البداية مثل ألفاظ روايات الخيال العلمـــى scienc fiction. إذ كيــف يتسنى لنا أن نقول عن شئ موجود الآن إنه سوف يأتى **بعد** الآن؟. إن ما توحى به الكلمة من تنبؤ بالمستقبل، ومن نبرة رفض عدمى، ينبع مما تتسم بـــه مـــن اجتماع نقيضين فيها، ويجعلها وكأنها تدل على المستحيل؛ ذلك أن قولـــك "أنـــا أنتمى إلى ما بعد الحداثية"، سوف يبدو لكثير من الناس كقولك "أنا الآن نـــائم"– قد يتحقق ذلك، ولكن ما معناه؟. ولسوف يزول هذا التناقض – بطبيعة الحال – حين نستبدل بكلمة "حديث modern" كلمة "حداثيـــة modernism"، ونشـــرح معنى الأخيرة بأنها لا تدل على فترة زمنية تاريخية بقدر ما تدل على حركـــة محددة فى الفنون والآداب. وعلى الرغم من هذه الدقة فى تحديد معانى الألفـــاظ تظـــل كلمتـــا "مـــا بعـــد حداثـــى postmodern" "ومـــا بعـــد الحداثيـــة postmodernism" متحفظين بمسحة من الغرابة التى ربما تحمل دلالة علـــى القطعية الجذرية مع المعطيات الموروثة التى أحدثها الموقف الحداثى. ولعلنـــا كما تعودنا على كلمة "ما بعد الحداثية" – ينبغى أن نتعـــايش مـــع مدلولاتـــها المضمرة.

---

(1) انظر ما كتبناه فى الهامش (1) من الفصل الخامس.

في سنة 1924، وبعد مرور عامين على سنة العجائب التى صدرت فيها **يوليسس** و **الأرض الخراب**، قالت فرجينيا وولف إن الحداثية أو "العالم الحديث" بدأ "فى ديسمبر سنة 1910 أو قريباً منه" حين "تغيرت شخصية الإنسان" (وولف Wolf [1924] 1950، ص 96). وفى سنة 1977 زعم تشارلز جنكز Charles Jencks – بجدية ساخرة هى بعض لوازم ما بعد الحداثية – أن الحداثية **انتهت** فى 15 يوليو 1972 فى تمام الساعة 3.32 عصراً (جنكز Jencks، 1984، ص 9). لقد كانت تلك اللحظة ترمز بالنسبة له إلى حدث معمارى محدد، وهو إزالة المشروع السكنى Pruitt - Igoe الذى صممه المعمارى الحداثى منورو يا ماساكى Minouro Ymasaki، وحكم عليه مهندسو التخطيط فى مدينة سانت لويس St. Luise الأمريكية بعدم الصلاحية. والحق أن مصطلح "ما بعد الحداثية" قد شاع بداية فى مجال العمارة، ولكنه سرعان ما هاجر إلى مجالات أخرى حتى أوشك أن يصبح شعاراً يميز أسلوباً جمالياً، ووضعاً ثقافياً، وممارسة نقدية، وحالة اقتصادية، وموقفاً سياسياً. ومن ثم صارت بداياته مختلفة ومتعددة تبعاً لما يقصده المرء من تعبير "ما بعد pst"؛ فهل بدأ على سبيل المثال:

– فى سنة 1984 عندما حكمت المحكمة العليا بالولايات المتحدة بأن حقوق التأليف والنشر لا تحرّم تسجيلات الفيديو المنزلية لما يذاع على الهواء مباشرة؟

– فى سنة 1971 حيث صاغ كتاب بارى كومونر Barry Commoner **الدائرة المغلقة** *The Closing Circle* أول قانونين لعلم البيئة Ecology: "كل شئ مرتبط بكل شئ آخر" و "كل شئ لابد أن يفضى إلى مكان ما"؟

- فى سنة 1968 عندما انطلقت مظاهرات الطلاب فى أمريكا وأوروبا استنكاراً للحرب، واشتدت حركات المدافعين عن حقوق المرأة والأقليات؟

- فى سنة 1962 عندما نزل الفنان آندى ورهول Andy Warhol على رغبة أصدقائه بأن يضع حداً لكل آثار التعبيرية المجردة، وينتج أول لوحة له عن "عُلب حساء كامبل Compbell Soup Cans"؟

- فى سنة 1954 حيث دخل إرسال التلفزيون نصف البيوت الأمريكية لأول مرة؟

- فى سنة 1952 حينما قاطعت رابطة Lettrist International المرتمر الصحفى الذى عقدة شارلى شابلن فى فندق ريتز Ritz ، مطالباً فيه بأن "التعبير الأمثل عن الحرية لا يكون إلا بتحطيم الأصنام، وبخاصة عندما يزعمون أنهم حماة الحرية" (ماركوس Marcus، 1982، ص 15)؟

- فى سنة 1946 التى أشار فيها أرنولد توينبى إلى العصر التاريخى "ما بعد الحداثى" (Toynbee، 1965)، ووصف فيها راندل جاريل Randall Jarrell [2] روبرت لويل Robert Lowell [3] بأنه "ما بعد حداثى، أو لاحداثى" (Calinescu، 1987، ص 267)؟

---

(2) شاعر أمريكى (1914 – 1965) درس فى جامعة ناشفيل على يد روبرت بن وارين وجون كراو رانسوم، وهما من رواد "النقد الجديد"، وخدم لمدة عامين فى القوات الجوية الأمريكية، نظم خلالهما كثيراً من قصائده عن الحياة العسكرية والحرب، وجمعت أعماله فى ديوان كامل (نيويورك 1969).

(3) شاعر وكاتب مسرحى أمريكى مشهور (1917 – 1977)، عاش فى زمرة "النقاد الجدد"، وله أعمال شعرية تعكس تطور مراحله النفسية المتقلبة.

- فى سنة 1913 حينما أركب مارسيل دو شامب Marcel Duchamp[4] إطار دراجة مقلوبة على كرس مستدير، صانعاً بذلك تمثالاً جاهزاً "readymade" (وهو التعبير الذى أطلقه دوشامب على شئ عادى يحمل توقيع الفنان، وعنواناً، ويعرض على أنه "فن art")؟

- فى سنة 1863 عندما أخذت جموع من ذوى الأناقة المسرفة dandies، الذين وصفهم بودلير، يجوبون أحياء باريس التى جدد بناءها المهندس المعمارى الفرنسى هاوسمان Haussmann، مستخدمين ثيابهم شعاراً على السخط والرضا فى آن واحد؟

- فى سنة 1855 حين صار المعرض العالمى فى باريس أول معرض يضم جناحاً "للتصوير الشمس Photography"؟

- فى سنة 1852 عندما افتتح بون مارشيه Bon Marchê أول محلاته المتكاملة الأقسام فى باريس، بعد افتتاح كريستال بالاس Crystal Palace فى لندن بعام، وقبل افتتاح متحف اللوفر بثلاثة أعوام (ويليامز Williams، 1982، ص 66)؟

- فى سنة 1850 حيث بدأ فلوبير Flaubert **معجم الأفكار الدراجة** *Dictionary of Received Ideas* الذى رصد فيه مظاهر الحياة اليومية؟

- فى سنة 1836 عندما أصبحت جريدة **لابرس** *La Presse* الباريسية أول صحيفة تجارية يومية "وصارت بذلك على أرجح الأقوال أول سلعة استهلاكية:

---

(4) رسام ونحات أمريكى (1887 – 1968) ولد فى فرنسا، له أسلوبه الفنى المتميز المعارض للدادية Dadaism التى قامت على اللامعقولية ونبذت القيم والمعايير الجمالية التقليدية.

طبعت لتموت، وتشترى لـــيُرمى بـــها" (تيردمـــان Terdiman، 1985، ص 120)؟

وتستطيع أن تستخلص أهم ما يميز "ما بعد الحداثية" حين تعرف أن أى تاريخ من تلك التواريخ المذكورة (ودستة أخرى منها) يصلح لأن يكون نقطـــة انطلاق لها؛ ذلك لأن ما بعد الحداثية - خلافاً للانطباعيـــة impressionism والتكعيبيـــة cubism والتعبيريـــة expressionism وحتـــى الحداثيـــة modernism - لا يمكن ببساطة أن نتصورها حركة أخـــرى فـــى مســـيرة الفنون. ومن ثم فإن الإجراءات النمطية للنقد الأدبى لن تؤدى دورها بكفاءة فـــى تمييز ما بعد الحداثية عما سبقها. وعلى سبيل المثال عندما تصف الإجـــراءات النقدية التى تتبعها ما بعد الحداثية فـــى تصنيـــف الأدبـــاء بيكيـــت Beckett ونابوكوف Nabokov (اللذين أدرجا من قبل فى سجل الحداثية) بأنـــهما مـــن أعظم كتاب **ما بعد** الحداثية، فسوف نعرف أن ثمة خطأ فى تلك الإجـــراءات. وهاهى ست محاولات مختلفة لتفسير الوضع الذى ينطبق عليه وصف ما بعـــد الحداثى.

## الاستعادة أو الاستبدال Redemption

**"ما بعد الحداثى.. مصطلح أخذ يفقد رونقه مؤخراً"**

(توماس كرو Thomas Crow فى فوستر Foster، 1987، ص 1)

**"قد يعنى أنَّ كل شخص، وكل شئ، وكل صلة، له معنى آخر"**

(والتربنيامين Walter Benjamin [1928] 1977، ص 175)

أفضل الطرق لفهم ما بعد الحداثية هو أن تتأمل مسيرة حياة دوجـــلاس سيرك Douglas Sirk. إنه فنان ينحدر من أصول دانمركية، استقر فى ألمانيا

وكان يعمل فى مجال المسرح حتى بدأ سنة 1934 فى إنتاج أفلام لأكبر استديوهات ألمانيا UFA. وبعد ثلاث سنوات ترك العمل هناك بعدما سببت له توجهاته اليسارية بعض المتاعب؛ وغادر ألمانيا ليستقر أخيراً فى الولايات المتحدة سنة 1939، وبدأ العمل بلا حماسة فى استديوهات إخوان وارنر Warner Brothers وكولومبيا قبل أن يلتحق باستديوهات شركة يونيفرسال Universal، حيث أخرج لها الأفلام الخمسة التى حققت شهرته: **الهاجس العظيم** *Magnificent Obsession* (1952)، **ما تسمح به السماء** *All That Heaven Allows* (1955)، **مكتوب على الريح** *Written On the Wind* (1956)، **ملائكة غير بريئة** *Tarnished Angels* (1957)، **محاكاة الحياة** *Imitation of Life* (1959). وامتازت هذه الأعمال بأنها كانت ميلودرامات ذات ميزانية ضخمة، ونجحت تجارياً (باستثناء **ملائكة غير بريئة**)، وقام ببطولتها روك هَدْسون Rock Hudson (باستثناء **محاكاة الحياة**). وعندما عُرضت لم يلتفت إليها النقاد؛ وكانت مثل كثير من أعمال هوليوود – تبعث على التسلية، وتحقق مكاسب مادية، ثم تطوى صفحتها إلى الأبد.

وفى أواخر الستينيات اعتزل "سيرك" العمل وأقام فى سويسرة، وشرع فى تقديم سلسلة من المحاضرات لدارسى السينما. وأخذ يردد فى تلك المحاضرات أن أفلامه (التى لم يكن قد مر عليها عشرة أو خمسة عشر عاماً) كانت فى واقع الأمر هدامة دأبت على النقد والسخرية من "القيم البرجوازية" الأمريكية وميل هوليوود إلى إنتاج الميلودراما. وسواء كان ذلك عن قصد أو غير قصد، فقد أحسن اختيار الوقت لتوجيه نقده، حيث تلقفته الأوساط الأكاديمية فى السينما الانجليزية والأمريكية على مستويين متعارضين من الحماسة: مستوى الإخراج *auteurism* (الذى يركز على إعداد مخرجى الأفلام)،

ومستوى الأيديولوجية اليسارية. وكان "سيرك" يمثل جسراً بين الاثنين: باعتباره بطلاً من أبطال الإخراج السينمائى ناضل ضد "النظام القمعى فى استديوهات هوليوود" نضالاً يحمل نبرة نقدية ساخرة من القيم الرأسمالية. ولم يتوقف أحد ليسأل عن مسؤولية المخرج وحده فى الترويج لهذه القيم، إذ جمع فى يده كل خيوط اللعبة، ونمّ عن تناقض ظاهر بين ما يدعو إليه وما يفعله فى حقيقة الأمر. وعلى كل حال فقد سُلّط الضوء على توجه "سيرك"، وصارت أفلامه موضع تحليل ونقاش فى المؤتمرات وعلى صفحات المجلات. وبحلول عام 1978 كان دارسو السينما يتحدثون بثقة متزايدة عن "النص الدفين الساخر ironic subtext الذى ينطوى على مفارقة اشتهر بها سيرك".

ماذا تكشف عنه وتقوله لنا هذه الأمثولة ونحن بصدد الحديث عن ما بعد الحداثية postmodernism؟. بداية كانت محاضرات "سيرك" بمثابة "إحياء مصطنع remoivation" أى إعادة الحياة لأفلامه: لقد غيّر معناها واستبدل دلالاتها من خلال تعليقاته الأخيرة عليها، متداولاً بذلك عملة لا قيمة لها. وفضلاً عن كون هذا الصنيع أمراً غير مألوف، فإنه صار سمة لازمة من سمات الممارسة الثقافية فى نهاية القرن العشرين. إن هذا التوجه النقدى فى مجال الثقافة الرفيعة ينحدر ابتداء من اللوحات والتماثيل "الجاهزة readymade" لدو شامب، مرورا بالإيحاءات الموسيقية الرمزية للموسيقار إيفز Ives [5] ولوحات الكولاج التكعيبية [6]، وشعر السريالية الصارخ، وانتهاء

---

(5) تشارلز ادوارد ايفز (1874 - 1954) موسيقار أمريكى تميزت أعماله الموسيقية بالابتكار من حيث الجمع بين الأنغام والإيقاعات المتعددة بل المتنافرة فى محاولة للإيحاء بشئ جديد.

(6) الكولاج Collage مصطلح فنى فرنسى يعنى أساساً أن تكون مكونات اللوحة من مواد مختلفة كقطع الصحف والملابس والصور الفوتوغرافية وغيرها، بحيث تلصق متجاورة على

بانتحال المصورة الفوتوغرافية شيرى ليفين Sherrie Levine صـــوراً مــن لوحات إدوارد ويستون Weston وإيجون شيل Egon Schiele وجوان ميرو Joan Miro. ومن هنا نرجع تفسيرات "سيرك" لأفلامه إلـى كونـها امتـداداً لأعمال دو شامب "الجاهزة" التى تسلط رؤيته على الأعمال الأصلية دون تعديل أو تصحيح إلا بقدر ما يريده هو، كما صنع فى لوحة الموناليزا الشهيرة حيـن قدمها حليقة الرأس "shaved".

وقد صارت هذه الممارسات (الإحياء المصطنع للأعمـال السـابقة أو الجاهزة) أكثر شيوعاً فى الثقافة الجماهيرية mass culture حيث يطلق عليـها "النقاهة recuperation". والذين يستخدمون هذه الكلمة يعنـون بـها تَسـخير الأعمال ذات التقنيات الفنية الصارمة لأغراض تجارية بحتة تحط من قدرهـا، مثلما تبنت إعلانات السلع التجارية تقنية التنافر التى تتميز بها الأعمال الفنيـة السريالية. وغالباً ما تسير هذه الممارسات الثقافية فى الاتجاه المضاد: وانظـر إلى "النقاهة" بمعناها الحميد فى ميدان الطب – وقد تحولت إلى ممارسة زريـة هابطة لدى النقاد اليساريين فى مجال الثقافة. ويلاحـظ ديـك هبدايـج Dick Hebdige (1979) أن ثقافة الشباب البريطانى، حينما اصطدمت بالقيم السائدة، اتجهت أول ما اتجهت إلى خلخلة التقاليد السائدة فى مجال الأزياء؛ فرأينا مثـلاً "الشارة التقليدية لعالم رجال الأعمال: البدلة ورابطة العنق، والشعر القصـير... إلخ، وقد أفرغت من دلالاتها الأصلية المرتبطة بالكفاءة والطمـوح ومسـايرة السُلطة" (ص 104 – 105).

---

صفحة اللوحة. وقد دخل المصطلح إلى الأعمال الأدبية التى تحتوى على أمشاج من أعمـال ولغات أخرى توالف بينها، كما نجد فى بعض أعمال جويس وباوند وإليوت..

وقبل أن توجد تلك الظواهر الثقافية لما بعد الحداثية، كانت المناهج النقدية الشكلانية للحداثية، التى انصبت حول استقلال الفن وإعلاء كلمة النص، قد بلغت المدى تفسيراً وتبريراً؛ ومن ثم كانت محاولة "سيرك" تمثل نقلة إلى ما بعد الحداثية فى رؤيتها إلى النصية textuality عوضاً عن العمل الفنى ذاته. ولكن على حين احتفظت ما بعد الحداثية برؤية الشكلانيين للعمل بوصفه غاية وغرضاً، فإنها أعادت توصيفه باعتباره **موقعاً** *site* وملتقى طرق، تقطعه وتصب فيه، وتخرج منه، وتخرج منه شبكة من الطرق السريعة المتصلة بعضها ببعض، كالظروف الخارجية الإضافية التى تحيط بالنص، أى ظروف الدعاية والجماهيرية. ولن تستقيم أية محاولة نقدية تتناول النص **وحده** غافلة عن تلك الظروف. فهل نستطيع أن نعدد مواصفات الأعمال الفنية التى تجوز عليها أساليب "سيرك" بعد إحيائها؟. وتجيب سوزان سونتاج Susan Sontag عن السؤال بأننا نستطيع "إذا أحسنا الظن بالقراءة الجديده ولم نعتبرها متطرفة؛ إذ لا يمكن القطع بأن المبدع (الأصلى) يملك وحده **كل** أسرار الجمال" (1966، ص 277). وتلك لعمرى مغالطة فنية، وإلا فماذا نسمى مسخ دوشامب للوحة الموناليزا؟ أنسميه فناً رفيعاً High art؟. أو ماذا ندعو تهكم المخرج السينمائى ميل بروك Mel Brook على النازية فى فيلمه **المخرجون** *The Producers*؟، أندعوه مأساة تاريخية واقعية؟

وعلى الرغم من أن "سيرك" ينسب إلى نفسه التوجه النقدى الخاص بالحداثية، فإن ظاهرة تبديل الهوية الفنية التى انتهجها تمثل الموقف الجديد المعروف اصطلاحاً بما بعد الحداثية: إنه موقف يتعمد تشويش الرموز والعلامات وقابليتها للتطاير volatility، والاشتراك فى ارتكاب جريمة التشويه. ذلك لأن "سيرك" انتهز **أولاً** فرصة تشوش رموزه وعلاماته، وعدم

استقرارها، وبنى عليها أفلاماً تعنى شيئاً آخر؛ ولأنه **ثانياً** سلط عليها أطروحته الأيديولوجية - إن كان ثمة أطروحة - وأودعها قوالب ذائعة موبوءة بالأيديولوجية كالميلودراما، وبنية السرد الكلاسيكية، والاعتماد على النجم المشهور، والسينما التجارية، وكراهة النساء **misogymy** وخلاصة الدرس الذى تقدمه ما بعد الحداثية هو أنه إذا كانت الحداثية قد التزمت بقداسة الفن واعتنقت سياسة المواجهة الصريحة، فإن ما بعد الحداثية قد خرجت على ذلك كله، وانتهت إلى ما يدعوه بريخت (1966) "إعادة التوظيف **refunctioning** والتحايل المراوغ **cunning**"، أى أن يتم إحياء التراث بإعادة كتابته، وأن تخوض ما بعد الحداثية معركتها على أرض لا يتحسب منها العدو.

فلماذا أصبح الإحياء المصطنع **remoivation** أو إعادة التوظيف **refunctioning** ممارسة ذائعة فى أواخر القرن العشرين؟. ما الدواعى المحددة التى استدعتها؟ منذ أكثر من خمسين عاماً، وفى مقالة تؤسس لحركة ما بعد الحداثية، حدد والتر بنيامين **Walter Benjamin** (7) **(1969 [1935])** منتصف القرن التاسع عشر فى باريس مرحلة تاريخية حاسمة، حيث ظهرت

---

(7) (1892 - 1940) فيلسوف وناقد ألمانى من أصل يهودى، درس الأدب والفلسفة بألمانيا وسويسرة، وحصل على درجة الدكتوراه برسالته عن مفهوم نقد الفن فى الرومانسية الألمانية ثم اشتغل بالصحافة والترجمة، وكانت له توجهات ماركسية تركت آثارها على كتاباته التى تجمع بين الرؤية المادية والرؤية الدينية فى التنظير، وتمثل منهج التعددية الثقافية. وقد جمعت بينه وبين بريخت صداقة أثمرت كتاباً عنه، وله دراسات أخرى عن جوته، وبودلير. واستلهم حياة بودلير وأشعاره فى مشروع كتابه *Arcades Project* **مشروع البواكى أو الأورقة** الذى سيتناوله هذا الفصل تفصيلاً فى فقرة تالية بعنوان: **العمل المثالى The Ideal Work**. وقد انتحر بنيامين حين داهمه رجال الجستابو وهو يحاول اجتياز حدود فرنسا المحتلة إلى أسبانيا ليفر منها إلى الولايات المتحدة.

فى الساحة أشكال جديدة كالتصوير والكتب الرخيصة والطباعة الحجرية، ومـــا صاحبها من مظاهر الثقافة الجماهيرية التى يعاد إنتاجـــها آليـــاً mechanical reproduction وعلى نطاق واسع، متحدية بذلك تفـــوق الممارســـات الفنيـــة الجمالية التقليدية. وقد آل الأمر الآن إلى نتائج مذهلة تمثلت فى تلـــك الأعـــداد الهائلة من الرموز والعلامات التى يمكن أن تتفلت ســـياقاتها وتتضـــاعف بـــلا ضوابط. والتصوير فى حد ذاته مثال بالغ الدلالة على ما أسهمت به الآلة فـــى مجال الرسم الكولاجى Collage كما يقول ألمر Ulmer (1985)، إذ يلتقـــط المصور لقطات متفرقة من العالم ويتيحها لمن يريد أن يستنسخها بـــلا نهايـــة. وأنا أكتب الآن وأمامى صفحة من مجلة التنس الأسبوعية *Tennis Week* التى استنسخت غلاف عدد سابق من مجلة **نيوزويك** *Newsweek* يحمـــل صـــورة أسرة أمريكية مشردة، وكتبت الأولى تحت الصورة:

> **على الرغم من أن مجلة *TW* تود أن يكون مصور النجوم ميلكيـــور ديجياكومو Melchoir Diacomo أحد أعضاء فريق المصوريـــن فيها، فلا بد أن نعترف بأنه أحياناً ما يضل طريقه إلى أوساط أرقـــى. وأعلاه صورة غلاف عدد 2 يناير لمجلة النيوزويك تتصـــدر التحقيـــق العميق الذى أجرته عن مشردى البلاد. تهانينا!.**

ويشير أحد الكتاب إلى هـــذا الاستنســـاخ reproduction أو "إعـــادة التوظيف" بأنه بمثابة" اختطاف hijacking (بول Ball، 1987، ص 34)، مما يوحى بالتماثل القائم بين الممارسة الثقافية وأحداث الحياة العادية فى عالم مـــا بعد الحداثية. فكما تُعرّض وسائل المواصلات الحديثة الركاب لخطر الاختطاف وتحويل مسار الرحلة، كذلك يفعل إعادة الإنتاج آليـــاً، إذ يشـــوش العلامـــات والرموز ويتركها عرضة للخروج عن دلالاتها الأصلية وتحويل معانيها. وقـــد اكتشف الفنانون منذ دو شامب هذه الحالة، ووظفوها فى الستينيات لغاية سياسية

قصد بها تحدى السلطة والسخرية من المؤسسات القائمة. ويصف جاك دريدا هذه الحالة التاريخية فى مقولة شهيرة خليقة حقاً بعصر تسيدت فيه وسائل الإعلام:

**"والاحتمال الذى أصر عليه هو ... أن كل رمز وعلامة، سواء أكان لغوياً أم غير لغوى، مكتوباً أم منطوقاً... فى وحدة صغيرة أم كبيرة، يمكن أن يقتبس *be cited*، ويوضع بين علامتى تنصيص: وبذلك يستطيع أن يخرج على كل سياق، ويولد ما لانهاية له من السياقات، وبصورة غير محددة على الإطلاق. ولا يعنى هذا أن العلامة تصلح خارج سياق، بل يعنى العكس وهو أنه ثمة سياقات بدون مركز أو نقطة ثبات".**

(1977/ ص 185 - 186)

وللاستنساخ الآلى تأثيرات أخرى. ذلك لأنه - إذ يعمل على حفظ وترويج أكثر المنتجات الثقافية سخطية وتفاهة (وانظر كيف يعيد التلفزيون إنتاج كل شئ) - يضع معياراً جمالياً مستعاراً من المعطيات البيئية. وهاهو آندى وارهول Andy Warhal يربط بين معايير الجمال والبيئة ecology فيقول:

**أحب دائماً أن أستمد أعمالى من المخلّفات، وأصنع منها أشياء تخلّص منها الناس ولم يروا فيها نفعاً.. فإذا استطعت أن تصنع منها شيئاً جيداً أو شائقاً على الأقل، فلن يضيع جهدك سدى كما يضيع فى عمل شئ جديد. إنك تعيد تدوير recycling العمل وتدوير الناس، وتستمد عملك من أعمال آخرين، ومن سلع تسويقية رائجة بالفعل. وهذا إجراء اقتصادى جداً فى عملية الإنتاج".**

**(1975، ص 93)**

إن مصطلح "إعادة التدوير recycling" المجازى المستمد من علم الأحياء، يصف بدقة السياسة الاقتصادية التى تنتهجها الثقافة المعاصرة، حيث تبدو التفرقة بين النص text والنص الهامشى paratext (بين النقد وما ينشر على أغلفة الكتب) غير حاسمة. وتغذى هذه السياسة الاقتصادية بعضُ معاهد التعليم، والفن والدعاية، التى ولدت فى غمرة الحاجة إلى من ينهض بتسويق السلع الثقافية. وتدأب هذه المؤسسات على ترويج منتجاتها الثقافية وتوزيعها بالإغراء تارة والدعاية المكثفة تارة، أو بإخضاع شبكة الدلالات فى المنتج "النص" لتغيير مستمر فى لهجة الخطاب تارة أخيرة. ومن ثم نجد أن استديوهات هوليوود - باعتبارها مثلاً صارخاً على ذلك- تلجأ إلى تسريب خبر المنتج إلى الصحافة، وتشن حملة إعلانات وملصقات عنه، وتذيع أخباراً عن ارتباطاتها بالنجوم، وطريقة حياة النجم، وتنظم اللقاءات الصحفية وجوائز الأوسكار، وغيرها من الوسائل الدعائية التى تسلط الضوء على الفيلم المنتج كى يحدد هو نفسه مسار قراءته بنفسه. إن القراءة المحرّفة للأعمال - كما فعل "سيرك" - تمكن الأفراد القارئين أو الأقليات (مثل نقاد الحركة النسائية) من أن يلعبوا هذه اللعبة أيضاً، وأن يقرأوا ما ليس فيها، وأن يحققوا من إعادة تفسير منتجات هوليوود مكاسب سياسية. وقد أدركت ما بعد الحداثية أن دلالة العمل تمر عبر جهاز معقد من عمليات الإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك، وكلها عوامل مؤثرة فيها، وأن ما "يغلّف" النص (من لقاءات صحفية، وأخبار اجتماعية عن النجوم والفنانين وأعمالهم .... إلخ) يتحكم فيه ويوجهه على الدوام (بنيت Bennett، 1982). وفى مثل هذه الظروف تصبح الدلالة كلها شكلاً من أشكال الدعاية البروباجندا propaganda.

وفى هذا المقام نستطيع القول إن ظاهرة "سيرك" لم تعتمد على أفلامه بقدر اعتمادها على ظروف ثقافية جعلت الأوساط الأكاديمية الأوربية المضطربة تسير فى ركاب جماعة من المثقفين، وتحتمى بمظلتهم، وتستنير بآرائهم، وتلوك أطروحاتهم. وأسفر هذا عن وضع جديد تحولت فيه أجهزة المعلومات إلى غيلان شرهة، وتسارعت من خلالها عمليات الاستنساخ الآلى بصورة فجة، حتى بلغت سنة 1987 نقطة أصبحت عندها ما بعد الحداثية شبحاً باهتاً وموضة قديمة. وكان الحداثيون منذ البداية يخشون هذا الوضع الذى يهدد بأن يفقد الفنانون السيطرة على أعمالهم، وأن توظف هذه الأعمال بشكل يسيئ إليها. وإذا كان الفنان الحداثى قد تغلب على هذا الوضع بأن انسحب من المشهد عبر طرق وعرة بغية حماية أعماله من التشويه والاستغلال على نطاق واسع (انظر مالارميه Mallarmé)، فإن فنان ما بعد الحداثية استقر بوجه جامد in a dead - pan فى قلب المشهد، وأخذ يجرى تجاربه على هذه الأعمال عبر الاستنساخ الآلى، غير عابئ بالنتائج الفنية قدر حرصه على ترويجها نقدياً والكسب المادى من ورائها بأقل جهد (انظر وارهول Warhol، 1975). وبهذه الحيلة جسد لنا "سيرك" حقيقة ما بعد الحداثية وتتلخص فى: الاحتمالات اللامتناهية لقراءة الأعمال **قراءة مختلفة أو منحرفة** *reading differently* وشن "حرب عصابات من الرموز والعلامات" كما يقول إيكو Eco (1972، ص 121) على الأعمال الفنية التى ظنت الحداثية أنها من العبث فى حصن منيع.

## التلفزيون Television

**كل شئ فى العالم يوجد لينتهى فى كتاب.**

(مالارميه Mallarm [1862] 1968)

**ماذا كان الأدب؟**

(ليزلى فيدلر Leslie Fielder، 1982)

**كل شئ يتطلع إلى أن يكون على شاكلة التلفزيون.**

(جيريجورى ل. ألمر Ulmer، 1989)

أفضل الطرق لفهم ما بعد الحداثية postmodernism هو أن تتـــأمل فى التورية التى توحى بها الكلمة الفرنسية *Poste*، وتعنى "جهاز التلفزيـــون" (ألمر Ulmer، 1985). والحق أن ما بعـــد الحداثيـــة تصـــبح modernism *Poste*، أى الحداثية عند ما تلتقى بالتلفزيون. وتكشف الإحصائيات عن حقـائق مذهلة: 99 فى المائة من البيوت الأمريكية تملك أجهزة التلفزيون (أكثر ممـــن لديهم ثلاجات أو توصيلات مياه داخلية)، ويعمل التلفزيون فى هذه البيوت قرابة ثمانى ساعات فى اليوم (أطول مما يعمل أو ينام أغلـــب ســـكانها). لقـــد حـــل التلفزيون والأفلام محل وسائل القص التقليدية التى كانت ضمن نطـــاق الأدب، ولم يعد التلفزيون – كما لاحظ أحد الكتاب – جزءاً من الحياة الحديثة بل صـار هو الحياة الحديثة (ستينبرج Steinberg، 1980 ، ص 141). وقد بدأنا ندرك – كما ذكر جورج ستينر Steiner سنة 1952 – "أن الكتـــاب book الـــذى عرفناه قد صار ظاهرة فريدة لاننا نصادفها إلا فى بعض المنـــاطق والثقافـــات وعبر حقبة قصيرة من التاريخ" (1972، ص 187).

وإذا كانت مقولة مالارميه المقتبسة أعلاه تدل على أن الحداثية كـــانت ذروة تألق الكتاب، فإن ما بعد الحداثية هى ما يأتى بعد ذلك. أو بعبارة أخـــرى

تمثل ما بعد الحداثية **بداية** *begining* شيء ما، ونقلة حاسمة ثانية فى التاريخ البشرى، نقلة تظهر بصماتها على طريقة تخزيننا للمعلومات وتحصيلها وتوصيلها. ما بعد الحداثية هى اللحظة التى أفسحت فيها الأبجدية المكتوبة – بعد تسيدها عقب المرحلة الشفاهية – الطريق للوسائل الإلكترونية حيث لعب التلفزيون وأجهزة التسجيل والحاسبات أدوار الكتابة والكتب والمكتبات. ومازلنا لانعرف ما هى عواقب هذه النقلة، وإن كنا نعرف على وجه اليقين أن النقلة الأولى من الشفاهية إلى الكتابية قد غيرت ذاكرة الإنسان وتفكيره وخياله تغييراً عميقاً. فحتى فى ثقافة الأبجدية المكتوبة يفكر الأمى بطرق لا تألفها حضارة الشفاهية الكاملة.

ويرى والتر أونج Walter Ong (1982) أن العصر الإليكترونى ربما يعادل "مرحلة ثانوية من الشفاهية" ، مرحلة لايعتمد فيها التصور والفهم على مجردات الكتابة بقدر اعتماده على الحكايات المروية والصور التوضيحية ومغامرات الأبطال، حيث المؤثرات السمعية والبصرية تأخذ بلب المتلقى وتسلبه قوة التركيز الذهنى. وتكون النتيجة أننا لانهدر تراثاً ثقافياً شائعاً كما يقول نقاد التلفزيون، بقدر **ما نحل محله** أكثر النصوص الدفينة intertext التى عرفها العالم استفحالاً وانتشاراً. ومن منا فى الغرب – على الأقل – لايعرف ميكى ماوس، وإلفيس بريسلى، وسلسلة أفلام **حرب النجوم** *Star Wars*، وفرقة الخنافس The Beatles؟. وفى غمرة هذا الاجتياح الثقافى الجديد خاضت الفنون محاولات تجريبية توظف المعطيات الإليكترونية لتناسب الوضع الفكرى الجديد لعصر التلفزيون.

وعلى حين اتكأت رواية ما بعد الحداثية على معطيات الثقافة الجماهيرية فجنحت إلى تقنية النقلات المفاجئة abrupt transitions، وتوظيف

شخصيات مستمدة من الكتب الفكاهية comic book characters، وبناء الحبكة الميلودرامية melodramtic plotting (كما نجد فى روايتى بنشون Pynchon : *V* و *(The crying of lot 49)*، فإن الإشكالية المطروحة الآن: هل تمثل هذه النماذج المعرفية الإليكترونية نقلة أخرى من الأدب المكتوب والمقروء إلى مرحلة شفاهية يتسيدها التلفزيون، ويلغى فيها المسافات بين المتلقى وما يقدم؟ (جيمسون Jameson، 1984). لانستطيع الآن أن نجيب على هذا التساؤل؛ لأن وصف أونج Ong للعصر بأنه عصر إليكترونى ما زال بعدُ جديداً؛ ولكننا مع ذلك نلاحظ أن طريقة تفكيرنا قد تأثرت بهذه النقلة الجديدة مثلما كان الوضع فى مرحلة الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية. وربما يجب علينا أن نتأمل التورية المذكورة فى بداية هذه الفقرة (اللفظة الفرنسية *poste* التى تعنى جهاز التلفزيون مقابل *post* "مابعد") لنقف على أبعاد مصطلح ما بعد الحداثية postmodernism، وما يقوم به التلفزيون من ربط بين تجارب وحقول معرفية كانت متباعدة فيما مضى؛ ومن ثم يتاح لنا أن نفسر طريقة التفكير الجديدة فى العصر الإليكترونى، وهى طريقة لاتقوم على الاستقراء induction والاستنتاج deduction بل على التوصيل *con*duction (ألمر Ulmer، 1989).

## العودة The Return

**تعودنا فى الحياة أن إنتاج فن راق أمر يشق على النفس؛ ولكن تذوقه فى ظل الحداثية صار أشق على النفس من إنتاجه؛ وبات ما تبعثه أفضل الأعمال الفنية الحداثية فى النفوس من رضا وبهجة أمراً عزيز المنال... إلا أنها كانت على الدوام مصدر ترويح عن النفوس. إن الفن الحداثى كان وسيظل من ألد أعداء معاير الجودة.**

(كليمنت جرينبرج Clement Greenbrg، **1980**، ص **14**)

**سؤال : أذلك ما يعنيه فن البوب Pop Art ؟**

**جواب: نعم، إنه يعنى أن تلتذ بكل شىء.**

(آندى وارهول Warhol فى Swenson، 1963).

أفضل الطرق لفهم ما بعد الحداثية أن تفكر فى اللـــذة pleasure. لقــد رفعت الحداثية شعار التقشف منذ مانيه Manet إلى الرواية الجديدة *nouvean roman*، وتجلى ذلك فيما تبنته من معايير : غايـــة عمليـــة دون تزويـــق أو تجميل، وتعبير لايسرف فى العاطفية sentimentality. وفى مجال التطبيـــق ترُجم هذا الموقف إلى انسحاب تدريجى من رسم اللوحـــات الرمزيـــة، ونظـــم الألحان المركبة، وكتابة الرواية التى تعتمد على الســـرد والقـــص، والقصـــائد العنائية التى تمتاح من ذات الفنان، وكلها ممارسات جففت منابع المتعة واللـــذة، وذهبت بطلاوة النادرة كما يقول شنايدر Schneider (1971 ، ص 104). أما الحداثية ذات المسحة الأيديولوجية اليسارية فقد شككت دائماً فى أن تسير اللـــذة فى ركاب الأيوديولوجية، ومن ثم فإنها نادت – كما نادى فلوبير دوماً مستخدماً تعبيراً مجازياً استعاره من مهنة والده الجرّاح – بأن تُبتر الأجزاء والعنـــاصر التى تشع بالبهجة وتبعث على اللذة. وعلى صعيد سياسى مختلف اعتبر فـــرع آخر من فروع الحداثية ذوق الجماهير باعثاً على الإسفاف والإنحطـــاط فـــآثر الاستغلاق والصعوبة حتى لايكون الفن قريب المنال. وأوضح مقولة معبرة عن هذا الموقف هى مقولة مالارميه:

> **إن الموقف الآن خطير: فالنـــاس يتعلمـــون ويدرســـون، والمذاهـــب والفلسفات آخذة فى الذيوع. فاحرصوا أيها الشعراء علـــى ألاّ ينتقـــل الابتذال من الأخلاق إلى الفن، وألاّ تنصـــرف جـــهودكم إلـــى مســـخ شخصياتكم على شاكلة شاعر الطبقة العاملة.**

**دعوا الجماهير تقرأ أعمالاً معبرة عن الأخلاق، ولكن بحق السماء**
**لاتدعوهم يفسدون أشعارنا.**
**لطالما كنتم أيها الشعراء مترفعين، فكونوا الآن أكثر ترفعاً وأنفة.**
(1862, 1968, p.202).

ومع ذلك فمازالت اللذة تغلف بعض أشد الأعمال الحداثية صرامة، وتتعامل معها – كشأن كل المصطلحات المثيرة للجدل – بمعيار مزدوج، فتبدو تلك الأعمال وكأنها تؤثر الغموض المستعلى على المتلقى من ناحية، وتغازل المعيار الجمالى الكلاسيكى من ناحية أخرى. أو بعبارة أخرى تدعو إلى التقشف وتبحث عن المتعة فى آن واحد. وهاهو بريخت Becht مثلاً بارزاً على هذا الموقف المتناقض، حيث يكتب سنة 1926 بعدما طرح رؤيته المشهورة عن أثر التغريب المسرحى alienation effect : "إننى أهدف إلى أسلوب تقليدى، بارد، وذكى للغاية فى العرض؛ ولأكتب للطغاه الذين يرغبون فى دغدغة مشاعرهم". لقد كان بريخت هنا يتخذ موقفاً حداثياً واضحاً؛ إلا أنه بعد اثنين وعشرين عاماً، غّير رأيه فكتب يقول: "منذ البداية كانت مهمة المسرح أن يسلّى الناس، كما هى غاية الفنون الأخرى. ومن شأن ذلك أن يصون للمسرح كبرياءه، فلا يحتاج إلى جواز مرور آخر سوى التسلية، وعليه أن يسعى إليها" (Brecht، ط 1964، ص 14، ص 180).

وقد أدرك بريخت ذلك بطبيعة الحال من أجل تحقيق التغريب المسرحى، إلاّ أن تبرأ الحداثية من كل ما يبعث على المتعة واللذة كان قد بلغ المدى، واستقر فى وجدان الناس، حتى اعتاد الجمهور المتمرد هذه الممارسة الطليعية، فصار يفزع من الرقة والجمال كما يعترف بذلك أحد الفنانين المتأخرين (إينو Eno، 1981، ص 52). ومن هذا الرصيد الحداثى المستهلك استمدت ما بعد الحداثية أهم ممارساتها الفنية: لوحات رسم تجسيدية، وحكايات

صارخة فجة، وألحاناً موسيقية أكثر بساطة؛ وأضفت مسحة من العاطفية sentimentality كانت الحداثية فى غمرة غلوائها تعتبرها فضيحة كما يقول رونالد بارت.

تمثل النقلة الفنية والأدبية إلى ما بعد الحداثية نقلة من التعبيرية المجردة إلى فن البوب، ومن روايات روب جرييه Robbe - Grillet إلى كتابات الأديب الأرجنتينى جورج لويس بورخيس Borges، ومن موسيقى الجاز إلى "الروك آند رول"، أى أنها **عودة** إلى أشياء من السهل استساغتها. ومن السذاجة بالطبع أن نبحث فى هذا التغيير عن دوافع ترسى مبدأ الاستمتاع الثقافى أو تفرض قواعد للذة الفنية؛ ولكنه يمثل – حسب تعبيرات فرويد – **عودة** للجانب الآخر المكبوت فى الحداثية، **عودة** إلى الثقافة الجماهيرية واستمالة الذوق العلم عن طريق أفلام الكرتون، وتوظيف عُلب الحساء فنياً، والقصص البوليسية، والروايات العلمية، والأغانى والألحان السريعة. فإذا كانت الحداثية قمعت هذه المظاهر الثقافية التى تدغدغ المشاعر وتؤدى إلى التلذذ بها، ورفضتها على أسس جمالية وسياسية، فقد وجدت فيها ما بعد الحداثية ضالتها المنشودة ومتعتها المفقودة، ووسيلة للتمرد على قيود النخبة الحداثية، ومنبع لذاذة واستمتاع يكسر محظوراتها الثقافية.

## [العمل أو النص] الهجين The Hybrid

> **فى الماضى لم يكن ثمة روايات novels على الدوام، وليس من الضرورى أن توجد الآن؛ ولم يكن ثمة مآس tragedies ، ولا ملاحم كبرى great epics؛ ولم يكن ثمة أشكال من التفسير، والترجمة، ولاحتى ما يعرف بألاعيب الانتحال التى وقعت على هوامش الأدب؛ وإنما كان لذلك كله مكان فى النتاج الفلسفى والأدبى المكتوب لدى العرب وأهل الصين. ولم تكن علوم البلاغة دائماً صيغة قاصرة، بل تركت بصماتها على كثير من قطاعات التراث الأدبى القديم. ومن هذا التصور يجب أن نتعود على أننا بصدد عملية هائلة تعيد صياغة الأشكال الأدبية، وتصهرها فى بوتقة تذهب بكثير من عناصرها**

**المتقابلة، وتزيل معالم الحدود الفاصلة بينها التى طالما استحوذت على تفكيرنا.**

(والتر بنيامين Benjamin (1934) 1979، ص 224).

**من الواضح أن بارت ودريدا هما الأديبان، لا الناقدان، اللذان يقرؤهما الطلاب.**

(روزاليند كراوس Rosalind Krauss، 1981 ، ص 40).

أفضل الطرق لفهم ما بعد الحداثية أن تفكر فى رواية جوليان بارنز Julian Barnes **ببغاء فلوبير** *Flaubert's Parrot* (1985)، وكتاب رونالد بارت *S/Z* (1974). وتحكى رواية **ببغاء فلوبير** – وهى فى الأساس رواية لم تحقق نجاحاً كبيراً – قصة متخيلة بطلها الراوى جيفرى بريثويت Geoffrey Braithwait الذى استحوذ فلوبير على خياله وفكره. ولكن محور الرواية ينطلق من هذا الموضوع البسيط إلى استطرادات خاطفة ومراوغة وقوية تتداخل فى السرد وتخوض فى السيرة والنقد، وتتخذ أمشاجاً من الصور المختلطة: فتارة تقدم تواريخ زمنية لمنظومة من الأحداث المختلفة التى مرت بها حياة فلوبير، وتارة تقتبس طائفة من استعارات فلوبير المفضلة من عالم الحيوان (وخاصة الدببة)، وتارة تورد إحدى عشرة صلة تربط فلوبير بالقطارات (حيث كان يكرهها برغم حاجته إليها فى إنجاز عمله وعلاقاته النسائية)، وتارة تتكىء على معجم الأفكار الدارجة عن فلوبير (كان يكره البشر!)، وتارة تتحدث عن امتحان صورى... وهلم جراً. ولم يكن الهدف من تقديم هذا الخليط ابتكار شكل جديد بقدر ما كان إثباتاً لقدرة المؤلفة على إبراز المعرفة وعرضها "من حيث لايحتسب المرء" كما يقول بارت (1986 ، ص 242). وبهذه التقنية استطاعت رواية **ببغاء فلوبير**، التى لم تكن على الصعيد

الرسمى سيرة أو نقداً، أن تحقق الأثر المنشود من خلال تقديم ألـوان معرفيـة مكتسبة من القراء ، وعبر أسلوب روائى متواضع.

وأما كتاب *S/Z* لبارت – وهو فى الأصل دراسة نقدية حققت رواجـاً كبيراً على الصعيد الأكاديمى – فيقدم تحليـلاً مفصـلاً لأقصوصـة بلـزاك **ساراسين** *Sarrasine* (8) . بيد أن غاية الكتاب تتبع أساساً من فقراته المعنونة الشاطحة الخاطفة والمرقوقة، التى يتفكك فيها التحليل النصـى *Explication du texte* الصارم بواسطة "طائفة من عناصر القص المتخيلة" (بارت، 1986، ص 289)، وبالتحديد فى **قصص أخرى** *Other stories*، يوحى بها المعنـى الحرفى لكلمة *Sarrasine*، ويشعه فى خيال القارىء فيدرك مرامـى السـرد الروائى. إن ساراسين بطل الأقصوصة، وقد ظفر بأول موعد للقـاء حبيبتـه، يعيش حالة مفزعة من حياته، إذ يدنو منه أحد الغرباء ليحذره مـن الأخطـاء الهائلة التى ستحيق به حالما يذهب للقائها. ويتردد البطل؛ ولكن بارت فى فقـرة بعنوان" غاية القصة" يفترض ما سيحدث له إن هو لم يذهب (ستنتهى القصـة طبعاً).

---

(8) إحدى قصص الروائى الفرنسى العظيم أونوريه بلزاك (1799 – 1850) الواردة فى عمله الضخم **الكوميديا الإنسانية** *La Comédie Humaine* الذى يقدم تصويراً بانوراميـاً للمجتمـع الفرنسى فى فترات تاريخية متعاقبة من خلال تصوير شـخصيات فـاقت الألفيـن عـدداً، يظهرون ويختفون ثم يعاودون الظهور فى أدوار ومراحل مختلفـة مـن حياتـهم. ومـدار القصص جميعاً على دور المال فى حياة المجتمع وسلوك الأفراد. وأقصوصـة **ساراسـين** تتحدث عن امرأة نكتشف أنها رجل، أو خنثى، وهذه التفرقة واردة فى تلاعب بارت علـى حرفى Z, S: باستعمال اسم **Sarrasine** فى حالة التذكير ، **Sarrazine** فى حالة التأنيث علـى أساس الثنائية الضدية بينهما نطقاً ودلالة. ومن هنا جاء عنوان كتابة *S/Z*.

بل إن الفقرات التحليلية فى كتاب *S/Z* تنطلق من إجراء نقدى يعتمد على نظام فريد من علامات الترقيم يخضع لهوى المؤلف (فتراه يستخدم الأرقام العربية والرومانية، والاختصارات، والنجوم الدالة على المواضع المحذوفة، والحروف المائلة، ورسم الكلمات بحروف التاج الكبيرة)، ويحشد كثيراً من الاستعارات: فالنص "جديلة braid"، وشبكة معلومات "network"، "ونظام تليفونات telephon system" ، وعَقْد "contract" ، "ونوتة موسيقية musical score". والحق أن *S/Z* يسير على نهج ما بعد الحداثية الذى يفكك الأعمال الفنية الأصلية أو الجاهزة readymade ويعيد تركيبها حسب رؤية جديدة لم تخطر على بال مؤلفها الأصلى، وهذا بالضبط ما فعله بارت حين أزاح أقصوصة بلزاك من مكانها الروائى التقليدى المعهود، وأعاد إنتاجها لأتباعه الطليعيين على طريقة المخرج الدانمركى "سيرك".

وإذا كانت رواية **ببغاء فلوبير** تقطع الحكاية بالتفسيرات النقدية، فإن كتاب *S/Z* يقطع التحليل النقدى بأساليب السرد الروائى. وتتشبه هذه العملية فى كلا العملين ما يحدث فى التسجيلات الصوتية الحديثة حيث تدخل مؤثرات ترجيع الصدى reveberation، والإبطاء delay، والتكثيف compression، والأداء الجماعى chorusing.. إلخ على الإشارات الموسيقية المستقيمة "الرتيبة straight"، لتندمج جميعها فى النهاية. وليس ما قام به بارنز Barnes إلا تنويعات مكثفة من سيرة فلوبير تتردد أصداؤها فى حكاية بطل الرواية بريثويت Braithwait، التى كانت بمثابة حائط يقترب أو يبتعد ليتحكم فى ذبذبة تلك الأصداء. وكذلك صنع بارت الذى أدخل على حبكة أقصوصة بلزاك تنويعات سردية وإسقاطات أخرى تتداخل فى مغامرات بطلها "ساراسين" ليوجه إلى فهمها. ولايكاد يخرج هذان الكتابان، بل لاتكاد تخرج كتابات ما بعد

الحداثية عامة، عن الحكم الذى أصدره أفلاطون قديماً وفصل فيه بين نوعين من الخطاب الثقافى: خطاب مسؤول يكتشف المعرفة ويوصلها، وخطاب غير مسؤول تضطلع به الفنون. ويتسم الأول بالوضوح والاتساق والعقلانية وهو خطاب الفلاسفة صفوة المجتمع؛ أما الأخير فهو خطاب أدنى خليق بالفنون والصنائع من أدب خيالى وتصوير وفن تشكيلى. وتمثل ما بعد الحداثية مزيجاً من الحالتين: فتقدم الفكر فى إطار جمالى، والفن فى إطار فكرى. والنتيجة أن النص الهجين hybrid text يعيد إنتاج نفسه ويولد دلالاته الثقافية من خلال تفاعل معطياته بالتفسيرات المستنبطة منها، وهو مبدأ نقدى آمنت به ما بعد الحداثية إيماناً مطلقاً.

إن الحاجة إلى النص الهجين تستوى فيها رغبة الفنان والناقد. " لقد أردت أن أضع الرسم فى خدمة الفكر مرة أخرى" هكذا يقول الفنان دوشامب فى مطلع القرن العشرين معبراً عن رغبة فى تغيير النظرة الدونية التى تحط من شأن الرسام فى اللغة الفرنسية ***bête comme un peintre*** . أما الناقد فقد كان يتوق إلى "ما فى النص من لذة ومتعة "، وما يثيره الفن من اشتهاء. ولم تكن ملاحظة دريدا الواردة بعد صفحة ونصف فقط من مقاله بلغت مائة وثمانى صفحات، إلاّ دليلاً على ما يبحث عنه ناقد ما بعد الحداثية ، إذ تقول عبارته: "وما دمنا قد أفضنا فى كل شىء، فإن على القارىء أن يصبر علينا إذا ما أطلنا الكلام قليلاً، وحركتنا غرائز اللعب ، **وكتبنا** بعض ما يعنّ لنا" (1981 ، ص 65).

وكان هذا الدافع وراء كثير من نصوص ما بعد الحداثية التى تستعصى على الحصر والتصنيف ومنها على سبيل المثال: **المتاهات** ***Labyrinths*** لبورخيس، و **لو أن مسافراً فى ليلة شتوية** ***If on Winter's Night a***

*Traveller* لكالفينو Calvino ، *Glas* لدريدا ، و *Ronald Barthes* و وكلام العاشق *A lover's Discource* لبارت ، و *Tristes Tropiques* لليفى شتراوس Levi-Strauss، وأفلام جودار Godard ، وكتابات كيج Cage، و هتلرنا *Our Hitler* لسبيربيرج Syberberg ، ومحاضرات لاكان Lacan. وفى جملتها تمثل هذه الأعمال بشكل ما إعلاء للقيم المتعارضة مع الحداثية: الثقافة الطليعية والجماهيرية، العوالم الخاصة والعامة، الأنشطة النظرية والتطبيقية. وشهدت الحياة المعاصرة فى كل مكان عواقب اقتحام المناطق المحرمة فيها، واختلاط الحابل بالنابل، والاعتداء على الخصوصيات من خلال شاشات التلفزيون إذ راقبها ملايين المشاهدين بشغف هائل فما برحوا أماكنهم إلا لقضاء الحاجة فى وقت واحد أثناء فترة الإعلانات، مما أدى إلى انسداد شبكة الصرف الصحى فى مدينة نيويورك! . فكيف إذن يتم التعبير عن هذه الحالة المتصلة من الفوضى؟. إن مفردات :"تفكيك deconstruction"، و "تذويب dissolution"، و "حل undoing" تمعن فى تأكيد موقف ما بعد الحداثية ورد فعلها تجاه الحداثية؛ وهى فى ذلك تستجيب لإلحاح ثقافى يبحث عن طريق جديد *via nova* للتفكير والتعبير عن وضعنا الحالى، طريق لايمر عبر الرواية الخالصة والمقالة الخالصة، بل قد يجمع بين النوعين.

## العمل المثالى The Ideal Work

**تأليف كتب ضخمة أمر مجهد وترف مفقر. ومن العبث أن تمضى فى تحبير خمسمائة صفحة من أجل تجلية فكرة لايستغرق التعبير عنها شفاهية إلا بضع دقائق!. وأفضل من ذلك أن تتظاهر بوجود هذه الكتب فعلاً، ثم تقدم موجزاً أو تعليقاً عليها. وهذا ما فعله كارلايل Carlyle فى *Sartor Resartus*[9]، وبتلر Butler فى المرفأ الجميل *The***

(9) تعبير لاتينى معناه "الخياط ذو الثياب المرقعة"، وقد جعله الكاتب الانجليزى توماس كارلايل (1795 – 1881) عنواناً لسيرة شبه ذاتية كتبت بأسلوب فكاهى لاذع ، ونشرت مسلسلة ما بين عامى 1833–1834 فى مجلة *Frazer's Magazin*، وجمعت فى كتاب نشر فى

**Fair Haven [10] . إنهما عملان تعوزهما صفة الكمال باعتبارهـــا كتابين، لأنهما أقل حشواً وتكراراً من غيرهما. وقد اخترت أن أكتـــب ملاحظات أكثر عقلانية، وفجاجة، وكسلاً على الكتب الخيالية.**

(جورج لويس بورخيس Jorge. L. Borges، 1962، ص 15-16).

أفضل الطرق لفهم ما بعد الحداثية أن تتأمل كتاباً لم يكتبه والتربنيـلمين [11]. لقد كان فى نية بنيامين أن يقدم دراسة عن باريس خلال منتصف القرن التاسـع عشر بعنوان **مشروع الأروقة أو البواكـــى** *Arcades Project* ، وصـــارت الفكرة واحدة من أكثر الأفكار شهرة وإيحاء فى الفكر المعاصر. ولمـــا كـــان بنيامين متأثراً بالتقنيات السينمائية فى المونتاج (إذ تتولد الدلالة مـــن علاقـــات التجاور juxtaposition بين الصور والأصوات الخفية)، ومنبـــهراً باحتفـــاء السرياليين بشظايا الصور، فقد أراد أن يصنع كتاباً يقوم كله على الاقتباســـات التى تتألف من سطور يقتبسها من بودلير، وصور، ومعلومـــات موضوعيـــة، وروايات شهود عيان ، ورسوم كرتونية ، وحكايات صحفية، ووثائق تاريخيـة،

---

بوسطون سنة 1836 ثم بانجلترا سنة 1838. ومدار العمل فيها حول أستاذ فيلسوف صـــاحب نظرية فى "فلسفة الثياب والملابس" ترى أن المجتمع يرتدى ملابس مهلهلة تحتاج إلى ترقيـع لدى رفّاء محنك يلبس هو نفسه ثياباً مهلهلة تحتاج إلى ترقيع! أو كما يقول المثل الشـــعبى الدارج "باب النجار مخلع"!.

(10) صمويل بتلر (1835 – 1902) كاتب انجليزى ينحدر من أسرة تبوأت مناصب كنســـية هامة فى انجلترا؛ وتلقى تعليمه بغرض الالتحاق بالوظائف الكنسية؛ ولكنه تخلى عن ذلـــك، وهاجر إلى نيوزيلندة سنة 1859 حيث اشتغل مربياً للأغنام، ثم عاد إلى انجلترا واستقر فيـــها سنة 1864. وله مصنفات ورسائل علمية وفلسفية ذات طابع أدبى؛ ومنها هذا العمـــل الـــذى يطرح فيه دفاعاً ساخراً عن الأدلة والأطروحات المسيحية، وقد ألفه سنة 1873.

(11) انظر ماكتبناه عنه فى هامش رقم (7) من هذا الفصل.

وفقرات من الأدب الروائى. وكان فى نيته أن يضيف إليها أقل التفسيرات الممكنة التى ربما لاتزيد عن تعليق هنا وهناك على بعض الصور، وبضع فقرات تربط بين الاقتباسات؛ أو كما ذكر فى مجلته" منهج هذه الدراسة هو المونتاج الأدبى. لست بحاجة إلى الكلام، وإنما سأعرض فحسب" (1983، ص 5).

ولما كان بنيامين يدعى قدرة التحليل الصريح على استبطان أغوار الصور الرمزية emblematic images (سواء كانت مرسومة أو مكتوبة) وتفجيرها، فقد اعتمد كلٌ شىء على ما اختاره ورتبه حسب رؤيته، بحيث تبرز التفاصيل المتخمة بها "وامضة أما القارىء كالتماعات الخواطر فى الذاكرة" ، ومن ثم يتجسد ويظهر التاريخ المادى لباريس فى منتصف القرن التاسع عشر. وعلى سبيل المثال: حينما أراد بنيامين أن يبرهن على أن حركات الثورة الباريسية سعت مراراً إلى إنكار حتمية التاريخ وإعاقة مسيرته، فقد كتب هذه الملحوظة :" فى الليلة الأولى من القتال (لثورة يوليو 1830) أطلقت النيران على ساعات الأبراج فى توقيت واحد، وبمعزل عن مناطق عديدة لمدينة باريس "(انظر باك – مورس Buck Morss – 1981، ص 65).

ويقول بنيامين "يتفتت التاريخ إلى صور لا إلى حكايات" (1983، ص 25)، وترتيب هذه الصور بغية فهم العالم من خلالها، يشبه بالنسبة له تحليل صور الأحلام. ونراه يدون فى مفكرته اقتباساً من كاتب آخر:

> **"لقد خلف الماضى فى النصوص الأدبية صوراً باهتة له، تماثل الصور الفوتوغرافية الحساسة التى أفسدها الضوء أثناء طبعها. والمستقبل وحده كفيل بأن يظهر مصورون من البرارعة بحيث يعيدون البهاء إلى تلك الصور الباهتة". (ص 32).**

وفيما يلى أربعة اقتراحات تضع **مشروع الأروقة أو البواكى** *Arcades Project* فى مصاف أعمال ما بعد الحداثية:

1- لقد حدد بنيامين، باختياره باريس فى منتصف القرن 19، المكان والزمان اللذين شهدا ميلاد ما بعد الحداثية. ففى "بواكى" باريس (أولى الأسواق التجارية) بدأت ثقافة الاستهلاك. وعلى حين انصرفت انجلترا إلى تجويد الإنتاج الصناعى، توقعت فرنسا إزدهار السوق الاستهلاكية للمنتجات الصناعية، فأخذت تحرك رغبات المستهلكين وتتفنن فى تحقيقها من خلال مراكز التسويق الكبيرة، والصحافة التجارية اليومية، والإعلانات المصورة. وعلى هذه الساحة يمكنك أن تتوقع تياراً حداثياً رجعياً رافضاً ومعادياً لأى محاولة تستهدف ابتذال الذوق الرفيع، كما تستطيع أن تجد بالمثل انبثاق تيار **ما بعد** حداثى يشق طريقه ويستمد وجوده من إمكانات الثقافة الجماهيرية والاستنساخ الآلى.

2- لقد انطوى منهج بنيامين الذى يقوم على اختيار مادته من كافة المستويات الثقافية، على تمرد يتحدى إيمان الحداثية المطلق بقيم الثقافة الرفيعة، فأعلن فى بيانه : " لن أسطو على شىء ذى قيمة، ولن أنحاز إلى العبارات المنمقة؛ بل سأختار التافه والنُفاية". وليس لأحد أن ينتقد هذا الصنيع بدعوى تلوث مادته الأيديولوجى أو فسادها، بل ينبغى أن تترك المادة للدفاع عن نفسها" فها أنذا أستخدمها لذاتها دون حاجة لتقييم جدواها" (بنيامين Benjamin، 1983، ص 5). وهكذا ينبؤنا بنيامين بالرؤية ما بعد الحداثية، ويحدد لنا معالم الطريق إلى اكتساب المعارف والعلوم episteme عبر كل ماتموج به الثقافة من قيم وأفكار دارجة وآراء وحكايات.

3- لقد حدد بنيامين نطاق عمله، انتحالاً وإعادة صياغة، على أساس من المواد والمعطيات الجاهزة، أى معتمداً على تنظيف مخلفات البيئة. ولكن اللافت للنظر هو أن صنيع بنيامين - برغم أنه يتناغم منطقياً مع إيمانه الحر بالماركسية - لايخلو من تحقيق متعة واستهداف لذة، أى أنه لم يتخل تماماً عن دواعى الفن وأدواته. ومن ثم فقد احتفى به السرياليون، وكتب عنه أراجون Aragon - اليسارى - مذكرات روائية بعنوان **فلاح من باريس** *Le Paysan de Paris*. ولو رأى مشروع بنيامين النور كان سيصبح مثالاً على النص الكولاجى الهجين، أو بتعبير أدورنو Adorno "فانتازيا حقيقية" تخرج عن الإطار وتنقلب على صاحبها (باك - مورس - Buck Morss ، 1977، ص 129).

4- كتاب بنيامين لم يكتب على الإطلاق، ولنا مطلق الحرية فى أن نتخيله ونضع تصوراتنا وتعليقاتنا عليه.

## قائمة مفردات ما بعد الحداثية The List [12]

**إن الترتيب الأبجدى يعنى أن توضع كل كلمة فى مكان ما فى هذا النظام آلياً وبعشوائية منطقية، مكانٍ لايشغله إلا تلك الكلمة. ومن ثم فإن له**

---

(12) فى هذه الفقرة أورد المؤلف بعض مفردات ما بعد الحداثية التى تتردد كثيراً فى الكتابات النقدية لتصف ممارساتها الإبداعية، وتشكل جانباً أساسياً فى الدراسة الحالية، سواء من الناحية الاصطلاحية لتلك المفردات، أو من ناحية ذكر بعض أعلام ما بعد الحداثية. وقد رتبت القائمة ترتيباً أبجدياً عاماً، ولم يتعرض لها المؤلف بشرح أو توضيح، مكتفياً بما جاء خلال الدراسة؛ ولذلك حاولت تسليط الضوء على بعض ما يتعرض له، ووضعت تفسيراتى بين أقواس فى المتن، وتركت أسماء الكتّاب والفنانين كما هى فى الأصل، ويستطيع القارىء أن يجد فى هوامش الدراسة ما أضفناه ترجمة لهؤلاء الأعلام.

**قيمة هائلة فى نظم الاسترجاع التى تتعامل مع حشود معلوماتية متضاربة كاشتراكات الهاتف أو سجلات الطلاب فى فصول الدراسة.**

(جاك جودى Jack Goody، 1977، ص110).

**غواية الأبجدية: حينما تتبنى ترتيب الحروف أبجدياً من أجل الربط بين المتفرقات، فإنك تقع على ما يشكل عظمة اللغة... نسقها الفريد القائم بذاته... الذى لايمكن أن نصمه بالاعتباطية، ما دام معروفاً ومتفقاً عليه.**

**إن الأبجدية عفية فتية تغنى عن معاناة الكلام فى "النسق التخطيطى schema "، "والتطور development" و المنطق الملتوى، وسائر الأطروحات الأخرى!**

**(رونالد بارت R .Barthes ، 1977، ص 147).**

أفضل الطرق لفهم ما بعد الحداثية أن توضع قائمة بمفرداتها مرتبة على حروف المعجم.

**A**

Allegory الحكاية الرمزية أو المجاز.

Appropiation الانتحال.

Aberrant decoding حل الشفرة المنحرف.

***Arcades Project* مشروع الأروقة أو البواكى**

Ashbery [جون آشبرى شاعر وناقد فنى أمريكى ولد سنة 1927، وله تجارب شعرية جديدة تعتمد على تقنيات السرد والمدركات البصرية. ومن دواوينه *Some Trees* (1956) و *The Double Dream of Spring* (1970) و *As We Know* (1979) و *Shadow Train* (1981).

**B**

banality الابتذال

bricolage المهارة الفطرية فى تخليق أعمال فنية من مواد بدائية أو مهملة، ويترجمها بعض النقاد: الموالفة.

biographeme [ لم أعثر على معنى لها ].

Benjamin [ عرفنا به فى هامش رقم (7) من هذا الفصل ].

Barthes [ سبق التعريف به ].

Baudrillard

Borges [ تناوله المؤلف فى هذا الفصل ].

Barthelme [ دونالد بارتيلم أديب أمريكى ولد 1931، وتعتمد كتاباته على لغة ذات خصوصية مبنى ومعنى، وعلى الرموز التى تتوازى مع رؤيته للواقع العبثى. ومن رواياته *Snow White* (1967) و *The Dead Father* (1975) ومجموعات من القصص القصيرة].

## C

Collage فن الكولاج (انظر الهامش رقم 6 من هذا الفصل).

co-option الخيار المشترك.

complicity التواطؤ

camp المعسكر (بالمعنى السياسى)

conceptual art الفن التصورى

consumption الاستهلاك

computer الحاسوب

compact disc القرص الصوتى المدمج

chance الفرصة

Cage [ John Cage (1912- 1992) موسيقار أمريكى له رؤية خاصة فى جماليات فن الموسيقى، والدور الذى يمكن أن تؤديه؛ كما أنه اعتبر كل صوت مسموع كأصوات الجرس الكهربائى وعلب الصفيح، له غاية موسيقية. وقد وظفها فى بعض أعماله الموسيقية ].

Calvino [ إيطالو كلفينو (ولد 1923) صحافى وروائى إيطالى، له أعمال روائية تضرب على تيار الوعى، ويغلب عليها الجو الفانتازى، ومن أشهرها ثلاثية بعنوان: *Il visconte dimezzato* أو **الفيكونت المنقسم** (1952)، ورواية: *Il barone rampante* أو **البارون فى الغابة** (1957) اللتان حققتا له شهرة كبيرة ].

**D**

displacement الانزياح أو الاستبدال

dandyism الأناقة المفرطة

dead - pan اللامبالاة [ عدم اكتراث فنان ما بعد الحداثية، واجتراؤه على أعمال فنية سابقة بقصد إضفاء رؤيته الخاصة عليها ].

détournement تحويل المسار [ تعمد الممارسة الثقافية لما بعد الحداثية تفسير الأعمال الفنية تفسيراً مختلفاً، مرتكزة على تشوش العلامات والرموز بما يخرجها عن دلالاتها الأصلية، كما يفعل المختطفون فى تحويل مسار رحلة الطائرة ].

deconstruction تفكيك

difference الإرجاء والاختلاف [ انظر ما كتبناه عن هذا المصطلح عند دريدا فى الفصل الثانى من القسم الأول، هامش 25، وهامش 27 ].

desire الرغبة

democratization إضفاء الطابع الجماهيرى على مظاهر الثقافة

*Dictionary of Received Ideas* معجم الأفكار الدارجة

Derrida

Duchamp [عرفنا به فى هامش (4) من هذا الفصل].

**E**

exchange value قيمة الصرف المتداولة

everyday life الحياة العادية

ecology علم البيئة

entropy غياب الإطار المنظم للعناصر داخل العمل الفنى.

**F**

feminism الحركة النسائية

film الشريط السينمائى

fashion الموضة

fetish التعلق الشاذ بالأشياء على سبيل الاعتقاد، أو من خلال السلوك الجنسى.

*Finnegans Wake* جنازة فينجانز [رواية كتبها جيمس جويس سنة 1939، وتعد مثالاً على النص الهجين لدى التفكيكيين].

**G**

graffiti الجرافيتى (رسوم وكتابات ونقوش على اللوحات أو الحوائط فى الأماكن العامة، يغلب عليها الابتذال)،

Godard (مخرج سينمائى فرنسى ولد سنة 1930، وأسهم مع آخريـــن فـــى إبداع "الموجة الجديدة" فى سينما الستينيات).

**H**

heterogeneity تنافر العناصر والأجزاء فى نسيج العمل الواحد

heteroglossia تعدد الأصوات الاجتماعية فى العمل الروائى [باختين].

**I**

image صورة

interability إمكانية التكرار [دريدا]

intertextuality التناص [انظر ما كتبناه فى هامش (5) من الفصـــل الثـــانى للقسم الأول].

implosion [بودريار] (ولم أعثر لها على معنى).

**J**

jouissance اللذة

**K**

knell [ Glas لدريدا، ولم أجدها]،

knowledge المعرفة

**L**

lateness التأخير

levelling التساوى

Lacan [ جاك لاكان (1951- 1981) عالم نفس فرنسى، حاز شهرة مدويـــة بشروحه لأعمال فرويد، مما كان له أبلغ الأثر فى ذيوع النظريات الفرودية فى

فرنسا. وقد وضع مقالات ودراسات تتناول نظريته الخاصة باللغة وعلاقتها باللاوعى].

**M**

mechanical reproduction الاستنساخ الآلى

media وسائل الإعلام

MTV قناة أغانى البوب

multi - national corporations الشركات المتعددة الجنسيات

montage المونتاج

mass culture الثقافة الجماهيرية

mime التعبير بالحركة والإشارة (دريدا)

margins الحواشى والهوامش [ ويقصد به فى النقد الحديث الأدباء الذين لايشغلون مكانة مرموقة فى تاريخ الأدب بسبب عدم انتمائهم إلى المؤسسات الأدبية والاجتماعية، أو الذين وقعوا بين ثقافتين فتهمشت أدوارهم. وفى خطاب النقد النسائى الحداثى يشير إلى أن أدب المرأة مهمّش لأنه واقع بين ثقافة الرجل المسيطر وثقافة المرأة المهمّشة].

**O**

overdetermination تعدد عوامل التحكم فى مختلف الظواهر الثقافية

OULIPO [ ورشة عمل لمناقشة الأدب المحتمل

[Workshop for Potential Literature

**P**

pop art فن البوب

pun التورية اللفظية

parody المعارضة التهكمية

pastiche الرسم المخلّط الأساليب

*poste* (جهاز التلفزيون – ما بعد)

plagiarism الانتحالية

photography التصوير الضوئى

popularization إضفاء الطابع الشعبى على الفن

performance الأداء والعرض

**Q**

quotation الاقتباس

**R**

readymade الجاهز

recuperation النقاهة/ الاستعادة [ ويعنى فى مصطلح ما بعد الحداثية تسخير الأعمال الفنية ذات التقنيات الكلاسيكية الصارمة واستغلالها فى أغراض تجارية بحتة تحط من قدرها].

remotivation إحياء الأعمال السابقة

repetition التكرار

Rauschenberg [ روبرت روزنبرج (ولد 1925) أحد فنانى الموجة الجديدة فى الرسم والنحت المعروفة بالثقافة الجماهيرية أو ثقافة الـ pop فى أمريكا، وصاحب أعمال فنية تستخدم المخلفات البيئية كإطارات السيارات وغيرها].

**S**

Situationists [اليساريون المنشقون على الأحزاب الشيوعية الرسـمية فـى الستينيات الذين خرجوا على إطار الصراع التقليدى بين الرأسمالية والشـيوعية فى مسائل الاقتصاد، وبنوا مواقفهم على قضايا اجتماعية وثقافية أخرى مثـل اضطهاد المرآة والأقليات العرقية والكتب الجنسية وقمع الرغبة عموماً .. وإلخ]

spectacle المنظر

speed السرعة

sign العلامة والرمز

signature البصمة أو التوقيع

site - specific art [ الفن الذى لا ينتمى إلى صاحب، لأن النظرية التفكيكيـة تعتبر الكاتب مثلاً مجرد "موقع أو مكان site" تتجمع فيه عناصر الكتابة، ومـن ثم لا يمكن اعتباره صاحباً للنص].

Sirk

**T**

television التلفزيون

tape recorders أجهزة التسجيل

texuality النصية

**U**

urinal (دوشامب) مبولة أو مرحاض

uniformity (وارهول) التماثل.

**V**

volatility خاصية التطاير

video الفيديو

vernacular اللغة الدارجة

voyeuristic [ صفة من المصطلح الفرنسى voyeurisme بمعنى اختلاس النظر الشبقى، وهو شذوذ جنسى يحقق به الفرد النشوة الجنسية بمشاهدة المواقعات الجنسية أو النظر خلسة للمناطق الشبقية فى الجنس الآخر ].

**V**

[ رواية الكاتب الأمريكى بنشون المذكورة فى فقرة التلفزيون ]

**X**

xerox الاستنساخ بالتصوير الآلى.

Yuppies [ كلمة عامية تتكون من الحروف الأولى لعبارة تعنى شباب الحرفيين فى المدن: young urban professional person / people المترجم ].

**Z**

Z / (S) [ كتاب رونالد بارت المشار إليه فى فقرة النص الهجين ].

# مراجع الفصل السادس

## مراجع لمزيد من القراءة


Benjamin, Walter (1969) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". In Walter Benjamin, *Iluminations,* translated by Harry Zohn, Schocken, New York [essay first published 1935]

Buck - Morss, Susan (1981) Walter Benjamin - Revolutionary Writer (1) and (II), *New Left Review,* 128 and 129, 50 - 75 - 95

Calinescu, Matei (1987) *Five Faces of Modernism, Avant - Garde, Decadence, kitsch, postmodernism,* Duke University Press, Durham

Foster, Hal (ed.) (1983) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture,* Bay Press, Port Townsend.

Huyseen, Andreas (1986) *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism,* Indiana University Press, Bloomington.

Jameson, Fredric (1984) "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review,* 146, 53-92.

Lyotard, Jean- Framcios (1984) *Postmodern Condition: Report on Knowledge,* translated by Geoff Bennington and Brian Massumi, University of Minnesota, Minneapolis.

*Screen* (1987) *Postmodern,* vol. 28, no. 2, London.

Sontag, Susan (1966) "Notes on "Camp". In Susan Sontag, *Against Interpreation,* Delta, New York.

Ulmer, Gregory L. (1985) *Applied Grammatology,* Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Wallis, Brain (ed.) (1984) *Art after Modernism: Rethinking Representation,* Godine, Boston.

Warhol, Andy (1975) *The Philosophy of Andy Warhol,* Harcourt Brace Jovanovich, New York.

Ball, Edward (1987) "The Great Sideshow of the Situationist", *Yale French Studies*, 73, 21-37.

Barnes, Julian (1985) *Flaubert s Pårrot,* Knopf, New York.

Barthes, Roland (1974) *S/Z,* translated by Richard Howard, Hill & Wang, New York.

___ (1977) *Roland Barthes,* translated by Richard Howard, Hill & Wang, New York.

___ (1986) *The Result of Language,* translated by Richard Howard, Hill & Wang, New York.

Benjamin, Walter (1977) *The Origin of German Tragic Drama,* translated by John Osborne, New Left Books, London [first published 1928].

______(1979) "The Author as Producer". In Walter Benjamin, *Reflections,* translated by Edmund Jephcott, Harcourt Brace Jovanovich, New York, pp. 220-38 (first published 1934).

___ (1983-4) "N (Theoretics of Knowledge; Theory of Progress)", translated by Leigh Harfrey and Richard Sieburth, *The Philosophical Forum,* 15, Nos. I-2, I-40.

Bennett, Tony (1962) "Text and Social Process: The Case of James Bond , *Screen Education,* 4I, 3-I4.

Borges, J.L. (1962) *Ficciones,* Grove, New York.

Brecht, bertolt (1964) *Brecht on Theatre,* edited by John Willett, Hill & Wang, New York.

___ (1966) "Writing the Truth; Five Difficulties . In Bertolt Brecht, *Galileo,* translated by Richard Winston, Grove, New York.

Buck-Moress, Susan (1977) *The Origin of Negative Dialectics,* Free Press, New York .

Derrida, Jacques (1977) "Signature Event Context", *Glyph,* 1, 172-97.

___ (1981) *Dissemination,* translated by Barbara Johnson, University of Chicago Press, Chicago.

Eco, Umberto (1972) "Towards a Semiotic Enquiry into the Television Message", *Working Papers in Cultural Studies,* 3, 103-26.

Eno, Brian (1981) "Interview"(conducted by Mikal Gilmore and Spottswood Erving), *Musician,* 32 (April-May), 48-52.

Fiedler, Leslie (1982) *What Was Literatuer?: Class Culture and Mass Society,* Simon & Schuster, New York.

Foster, Hal (ed.) (1987) *Discussions in Contemporary Culture,* 1, Bay Press, Seattle .

Gibson, Robert (ed.) (1979) *Modern French Poets on Poetry,* Cambridge University Press, Cambridge.

Goody, Jack (1977) *The Domestication of the Savage Mind,* Cambridge University Press, Cambridge.

Greenberg, Clement (1980) *The Notion of Post-Modern,* Sir William Dobell Art Foundation, Syndey.

Hebdige, Dick (1979) *Subculture: The Meaning of Style,* Methuen, London.

Jencks, Charles A: (1984) *The Language of Postmodern Architecture,* Rizzoli, New. York

Krauss, Rosalind (1980) "Poststructuralism and the "Paraliterary", *October,* 13, 16 - 40.

Mallarmê, Stêphane (1968) Art for All. In Roland N. Stromberg (ed.), *Realism, Naturalism, and Symbolism: Modes of Thought and Expression in Europe, 1848 - 1914,* Harper & Row, New York, 200 - 2 [essay first published 1862]

Marcus, Greil (1982) "the Long Walk of the Situationist International, *The Village Voice*, May: Voice Literary Supplement, 13 - 19

Ong, Walter J. (1982) *Orality and Literacy*, Methuen, London

Schneider, Pierre (1971) *The World of Manet 1832 - 1883*, Time - Life Books, New York

Steinberg, Cobbett (1980) *TV Facts*, Facts on File, New York

Steiner, George (1972) "After the Book". In George Steiner, *On Diffculty and Other Essays*, Oxford University Press, New York [essay first published 1952]

Swenson, Gene R. (1963) What is Pop Art. Interview with Andy Warhol, *Art News*, 62 (November), 24, 60

Terdiman, Richard (1985) *Discourse / Counter - Discourse: the Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth - Century France*, Cornell University Press, Ithaca

Tomkins, Calvin (1968) *The Bride and the Bachelors*, Penguin, New York

Toynbee, Arnold (1965) *A Study of History*, abridged by D.C. Somervell, Dell, New York

Ulmer, Gregory L. (1989) *Teletheory*, Routledge, London

Williams, Rosalind (1982) *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth - Century Paris*, University of California Press, Berkeley

Woolf, Virginia (1950) " Mr Bennett and Mrs Brown". In Virginia Woolf, *The Captain's Death Bed and Other Essays*, Harcourt Brace Jovanovich, New York [essay first published 1924]

# الفهرس

# المشروع القومى للترجمة

| | | |
|---|---|---|
| اللغة العليا | جون كوين | ت أحمد درويش |
| الوثنية والإسلام | ك. مادهو بانيكار | ت أحمد فؤاد بلبع |
| التراث المسروق | جورج جيمس | ت شوقي جلال |
| كيف تتم كتابة السيناريو | انجا كاريتنكوفا | ت أحمد الحضرى |
| ثريا فى غيبوبة | إسماعيل فصيح | ت محمد علاء الدين منصور |
| اتجاهات البحث اللسانى | ميلكا إفيتش | ت سعد مصلوح / وفاء كامل فايد |
| العلوم الإنسانية والفلسفة | لوسيان غولدمان | ت يوسف الأنطكى |
| مشعلو الحرائق | ماكس فريش | ت مصطفى ماهر |
| التغيرات البيئية | أندرو س. جودى | ت محمود محمد عاشور |
| خطاب الحكاية | جيرار جينيت | ت محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى |
| مختارات | فيسوافا شيمبوريسكا | ت هناء عبد الفتاح |
| طريق الحرير | ديفيد براونيستون وايرين فرانك | ت أحمد محمود |
| ديانة الساميين | روبرتسن سميث | ت عبد الوهاب علوب |
| التحليل النفسى والأدب | جان بيلمان نويل | ت حسن المودن |
| الحركات الفنية | إدوارد لويس سميث | ت أشرف رفيق عفيفى |
| أثينة السوداء | مارتن برنال | ت لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب |
| مختارات | فيليب لاركين | ت محمد مصطفى بدوى |
| الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية | مختارات | ت طلعت شاهين |
| الأعمال الشعرية الكاملة | جورج سفيريس | ت نعيم عطية |
| قصة العلم | ج. ج. كراوثر | ت. يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح |
| خوخة وألف خوخة | صمد بهرنجى | ت ماجدة العنانى |
| مذكرات رحالة عن المصريين | جون أنتيس | ت سيد أحمد على الناصرى |
| تجلى الجميل | هانز جيورج جادامر | ت سعيد توفيق |
| ظلال المستقبل | باتريك بارندر | ت بكر عباس |
| مثنوى | مولانا جلال الدين الرومى | ت إبراهيم الدسوقى شتا |
| دين مصر العام | محمد حسين هيكل | ت أحمد محمد حسين هيكل |
| التنوع البشرى الخلاق | مقالات | ت نخبة |
| رسالة فى التسامح | جون لوك | ت منى أبو سنه |
| الموت والوجود | جيمس ب. كارس | ت بدر الديب |
| الوثنية والإسلام (ط٢) | ك. مادهو بانيكار | ت أحمد فؤاد بلبع |
| مصادر دراسة التاريخ الإسلامى | جان سوفاجيه - كلود كاين | ت عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب |
| الانقراض | ديفيد روس | ت . مصطفى إبراهيم فهمى |
| التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية | أ. ج. هوبكنز | ت أحمد فؤاد بلبع |
| الرواية العربية | روجر آلن | ت د. حصة إبراهيم المنيف |

| | | |
|---|---|---|
| الأسطورة والحداثة | بول . ب . ديكسون | ت حليل كلفت |
| نظريات السرد الحديثة | والاس مارتن | ت · حياة جاسم محمد |
| واحة سيوة وموسيقاها | بريجيت شيفر | ت جمال عبد الرحيم |
| نقد الحداثة | الن تورين | ت أنور مغيث |
| الإغريق والحسد | بيتر والكوت | ت منيرة كروان |
| قصائد حب | ان سكستون | ت . محمد عيد إبراهيم |
| ما بعد المركزية الأوربية | بيتر جران | ت عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد |
| عالم ماك | بنجامين باربر | ت أحمد محمود |
| اللهب المزدوج | أوكتافيو باث | ت المهدى أخريف |
| بعد عدة أصياف | ألدوس هكسلى | ت · مارلين تادرس |
| التراث المغدور | روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين | ت · أحمد محمود |
| عشرون قصيدة حب | بابلو نيرودا | ت محمود السيد على |
| تاريخ النقد الأدبى الحديث (١) | رينيه ويليك | ت مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| حضارة مصر الفرعونية | فرانسوا دوما | ت ماهر جويجاتى |
| الإسلام فى البلقان | هـ . ت . نوريس | ت · عبد الوهاب علوب |
| ألف ليلة وليلة أو القول الأسير | جمال الدين بن الشيخ | ت محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الأنطكى |
| مسار الرواية الإسبانو أمريكية | داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى | ت . محمد أبو العطا |
| العلاج النفسى التدعيمى | بيتر . ن . نوفاليس وستيفن ج . روجسيفيتز وروجر بيل | ت لطفى فطيم وعادل دمرداش |
| الدراما والتعليم | أ . ف . ألنجتون | ت مرسى سعد الدين |
| المفهوم الإغريقى للمسرح | ج . مايكل والتون | ت محسن مصيلحى |
| ما وراء العلم | جون بولكنجهوم | ت على يوسف على |
| الأعمال الشعرية الكاملة (١) | فديريكو غرسية لوركا | ت محمود على مكى |
| الأعمال الشعرية الكاملة (٢) | فديريكو غرسية لوركا | ت . محمود السيد ، ماهر البطوطى |
| مسرحيتان | فديريكو غرسية لوركا | ت · محمد أبو العطا |
| المحبرة | كارلوس مونييث | ت السيد السيد سهيم |
| التصميم والشكل | جوهانز ايتين | ت · صبرى محمد عبد الغنى |
| موسوعة علم الإنسان | شارلوت سيمور – سميث | مراجعة وإشراف محمد الجوهرى |
| لذّة النّص | رولان بارت | ت محمد خير البقاعى . |
| تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢) | رينيه ويليك | ت · مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| برتراند راسل (سيرة حياة) | آلان وود | ت . رمسيس عوض . |
| فى مدح الكسل ومقالات أخرى | برتراند راسل | ت رمسيس عوض . |
| خمس مسرحيات أندلسية | أنطونيو جالا | ت عبد اللطيف عبد الحليم |
| مختارات | فرناندو بيسوا | ت المهدى أخريف |
| نتاشا العجوز وقصص أخرى | فالنتين راسبوتين | ت أشرف الصباغ |
| العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين | عبد الرشيد إبراهيم | ت أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى |
| ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية | أوجينيو تشانج رودريجث | ت عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد |

| | | |
|---|---|---|
| السيدة لا تصلح إلا للرمي | داريو فو | ت حسين محمود |
| السياسي العجوز | ت. س. إليوت | ت فؤاد مجلي |
| نقد استجابة القارئ | جين ب. تومبكنز | ت حسن ناظم وعلي حاكم |
| صلاح الدين والمماليك في مصر | ل. ا. سيميونوفا | ت حسن بيومي |
| فن التراجم والسير الذاتية | أندريه موروا | ت أحمد درويش |
| جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي | مجموعة من الكتاب | ت عبد المقصود عبد الكريم |
| تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٣ | رينيه ويليك | ت مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| العولمة النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية | رونالد روبرتسون | ت أحمد محمود ونورا أمين |
| شعرية التأليف | بوريس أوسبنسكي | ت سعيد الغانمي وناصر حلاوي |
| مسرح ميجيل | ميجيل دي أونامونو | ت محمود السيد علي |
| مختارات | جوتفريد بن | ت خالد المعالي |
| الجماعات المتخيلة | بندكت أندرسن | ت محمد طارق الشرقاوي |
| منصور الحلاج (مسرحية) | صلاح زكي أقطاي | ت عبد الرازق بركات |
| طول الليل | جمال مير صادقي | ت أحمد فتحي يوسف شتا |
| نون والقلم | جلال آل أحمد | ت ماجدة العناني |
| موسوعة الأدب والنقد | مجموعة من الكتاب | ت عبد الحميد شيحة |

## ( تحت الطبع )

المختار من نقد ت. س. إليوت
الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني
تاريخ السينما العالمية
مختارات من المسرح الإسباني
صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر
الابتلاء بالتغرب
الحب الأول
أوبرا ماهوجوني
عالم التليفزيون بين الجمال والعنف
حروب المياه

ثلاث زنبقات ووردة
الأدب الأندلسي
الأدب المقارن
راية التمرد
السياسة والتسامح
مساءلة العولمة
ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي
الفجر الكاذب
الشعر الأمريكي المعاصر
مدخل إلى النص الجامع

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

---

رقم الإيداع ٣١٧١ / ١٩٩٩

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 114 - 5)




مع أفول شمس القرن العشرين يصبح من المناسب أن نقدم محصلة لدراسة الأدب وتطور مسيرته على مدار السنوات المائة المنصرمة. وموسوعة الأدب والنقد الحالية هى عمل مرجعى شامل يعكس الرؤى والأفكار المختلفة التى تموج بها ساحة الدراسات الأدبية والنقدية. إنها موسوعة تكاتف على كتابتها تسعون باحثاً أكاديمياً وناقداً ينتمون إلى جامعات فى شرق العالم وغربه، ألّفت هذه الموسوعة بين آرائهم ووجهات نظرهم، فتحقق لها عمق التناول، وثراء العرض، وتعدد الرؤية، وصارت من ثم ساحة للحوار النقدى الراقى والنقاش الفكرى المثمر.

ويحتوى الجزء الأول من الترجمة العربية، مقالات تمهيدية تضع الأساس أو الإطار العام للجدل والحوار. وهى مقالات على درجة كبيرة من الأهمية؛ لأنها تتطرق إلى القضايا الخاصة بالأدب والنقد على مر عصور التاريخ الأدبى الإنجليزى، ومناهج البحث التى أثرت تأثيراً بالغاً على الدراسات الأدبية، وغيرت المداخل النقدية للأدب الإنجليزى، وأسهمت من ثم فى تكوين النظرية الأدبية العامة خلال القرن العشرين.

# ENCYCLOPEDIA OF LITERATURE AND CRITICISM

**Edited by**

Martin Coyle | Peter Garside

Malcolm Kelsall | John Peck

